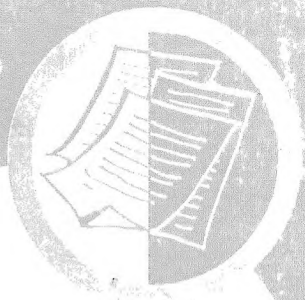


١١

كتابات نقدية



مقدمة

في نظرية الأدب

تأليف: تيري إرجاتون

ترجمة: أحمد عسان

سبتمبر ١٩٩١



الهيئة العامة للقصور الثقافية

كتابات نقدية ١١

مقدمة في نظرية الأدب

تأليف: تيري إيجلتون

ترجمة: أحمد عسان

سبتمبر ١٩٩١

كتابات نقدية

سلسلة شهرية

يصدرها

الهيئة العامة

للقصور الثقافية

رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

حسين مهران

مدير التحرير

فؤاد فتنديل

الإشراف الفني

سعيد عباس

المراسلات: باسم مدير التحرير

١٦ ش أمين سامي - القصر العيني - القاهرة - تم بريدي: ١١٥٦٢

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

LITERARY THEORY

An Introduction

Terry Eagleton

1988

إلى
تشارلز سوان
و
رايموند ويليامز

تيرى إيجلتون

محاضر في النظرية النقدية بجامعة أوكسفورد

من بين كتبه :

- مقدمه في نظرية الأدب (١٩٨٣)
- اغتصاب كلاريا (١٩٨٢)
- فالتر بنيامين (١٩٨١)
- النقد والايديولوجيا (١٩٧٦)
- الماركسية والنقد الأدبي (١٩٧٦)
- ايديولوجيا الجمالي (١٩٩٠)

المحتويات

٩	تصديق
١١	مقدمة : ما هو الأدب ؟
٣١	١ - صعود الإنجليزية .
٧٣	٢ - الفينومولوجيا ، والتأويل ، ونظرية التقى .
١١٥	٣ - البنوية والسميوطيقا . ^١
١١٥	٤ - ما بعد - البنوية .
١٨٣	٥ - التحليل النفسى .
٢٣١	خاتمة : النقد السياسى .

تصدير

إذا أراد المرء أن يحدّد تاريخاً لبدايات التحول الذي اجتاحت نظرية الأدب في هذا القرن ، فليس اختياراً سيئاً أن يستقر على عام ١٩١٧ ، وهو العام الذي نشر فيه الشكلي الروسي الشاب فيكتور شك洛夫سكى Victor Shklovsky مقاله الرائد « الفن بوصفه أداة » . فمنذ ذلك الحين ، وخصوصاً خلال العقدين الأخيرين ، حدث ازدهار مذهش لنظرية الأدب : فقد طرأ تحول عميق على ذات معنى « الأدب » ، وه القراءة « و النقد » . لكن لم ينتشر بعد سوى القليل من هذه الثورة النظرية خارج دائرة المتخصصين والمتحمسين : وما زال أمامها أن تمارس كامل تأثيرها على طالب الأدب وعلى القارئ العام .

وهذا الكتاب يطرح على نفسه مهمة تقديم تقرير شامل على نحو معقول من نظرية الأدب الحديثة لمن تكون معرفتهم السابقة بالموضوع ضئيلة أو معدومة . ورغم أن مشروعاً كهذا يتضمن ، بالطبع ، ضرورياً من الحذف والمبالغة في التبسيط ، فقد حاولت أن أجعل الموضوع شعبياً ، لا مبتذلاً . وحيث أنه لا توجد ، فيما أعتقد ، طريقة « محايدة » ، غير تقييمية لتقديمه ، فقد دافعت طول الوقت عن قضية بعينها ، مما أرجو أن يزيد من قيمة الكتاب .

لاحظ الاقتصادى ج. م. كينز J. M. Keynes ذات مرة أن أولئك الاقتصاديين الذين لا ترواهم النظرية ، أو يزعمون أنهم يدبرون أمرهم على نحو أفضل بدونها ، واقعون ببساطة في قبضة نظرية أقدم . ويصدق ذلك أيضاً على طلاب الأدب ونقادهم . ويشكو البعض من أن نظرية الأدب سرية

esoteric* لدرجة مستحيلة - وهؤلاء تراودهم الريبة في أنها وكبر ملغز ،
نخبوى ، قريب الشبه بالفيزياء النووية . صحيح أن « التربية الأدبية » ،
لا تشجع التفكير التحليلى بوجه خاص ؛ لكن الحقيقة أن نظرية الأدب ليست
أصعب من بحوث نظرية عديدة ، بل إنها أسهل بكثير من بعضها . وإننى
لأرجو أن يساعد هذا الكتاب في إزالة الغموض لدى من يخشون أن يكون
الموضوع أبعد من متناولهم . كذلك يحتج بعض الطلاب والنقاد بأن نظرية
الأدب « تقسم نفسها بين القارئ وبين العمل » . والجواب البسيط على ذلك
هو أننا ، بدون نظرية من نوع ما ، مهما كانت ضمنية وغير تأملية ، لن نعرف
ما هو « العمل الأدبى » بالدرجة الأولى ، ولا كيف نقرأه . إن العداء للنظرية
يعنى في العادة معارضة نظريات الآخرين ونسيان نظرية المرء . وأحد أهداف
هذا الكتاب رفع ذلك الكبت والسماح لنا بأن نتذكر .

« نيرى إيجلتون »

* خفية ، الخاصة دون غيرهم . وكانت الكلمة لدى قدماء اليهود تشير إلى الكتابات التى
تخفى في المعبد ولا تظهر في قائمة الكتب المعتمدة ، ولا يطلع عليها سوى خاتمة الكهنة - م

مقدمة

ما هو الأدب ؟

إذا كان هناك شيء نسميه نظرية الأدب ، فإن من البديهي أن يكون هناك شيء اسمه الأدب تكون هذه النظرية نظريته . يمكننا ، إذن ، أن نبدأ بطرح السؤال : ما هو الأدب ؟

جرت محاولات متعددة لتعريف الأدب . فمثلاً ، يمكنك تعريفه بأنه الكتابة « التخيلية » بمعنى القصص الخيالي Fiction . أى الكتابة التي ليست صادقة حقيقياً . لكن حتى أبسط تأمل فيما يضمه الناس عادة تحت عنوان الأدب يوحى بأن ذلك لن يكون كافياً . فالأدب الإنجليزي في القرن السابع عشر يضم شكسبير Shakespeare ، وويستر Webster ، ومارفل Marvell ، وميلتون Milton ؛ لكنه يتسع كذلك لمقالات فرنسيس بيكون Francis Bacon ، ومواعظ جون دون John Donne ، وسيرة بانيان Bunyan الذاتية الروحية ، وكل ما كتبه السير توماس براون Thomas Browne . ويمكن ، إذا اقتضت الضرورة ، اعتبار أنه يشمل كتاب لويثان Leviathan لهوبز Hobbes وكتاب تاريخ اللعوب History of the Rebellion لكларندون Clarendon . ويضم الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر ، بالإضافة إلى كورناي Corneille وراسين Racine ، جكم لاروشفوكو La Rochefoucault ، وخطب بوسويه Bossuet الجنازوية ، ومبحث بوالو Boileau في الشعر ، ورسائل مدام دي سيفينييه Madame de Sévigné إلى ابنتها ، وفلسفة ديكارت Descartes وباسكال Pascal . كما يتضمن الأدب الإنجليزي في القرن التاسع عشر ، عادةً ، لامب Lamb (رغم أنه لا يتضمن بنتام Bentham) ، وماكولاي Macaulay (لكن ليس ماركس Marx) ، وميل Mill (لكن ليس داروين Darwin أو هربرت سبنسر Herbert Spencer) .

يبدو، إذن، من غير المحتمل أن يفقدنا التمييز بين « الحقيقة » و « الخيال » إلى بعيد، وليس السبب الوحيد لذلك أن التمييز نفسه موضع شك في العادة. فقد جادل البعض، على سبيل المثال، بأن التعارض الذي نقيمه بين الصديق « التاريخي » والصديق « الفني » لا ينطبق على الإطلاق على الملاحم الأيسلندية* المبكرة^(١). وفي الأدب الانجليزي في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر، يبدو أن كلمة « رواية » كانت تستخدم لكل من الأحداث الحقيقية والخيالية، وحتى التقارير الصحفية لم تكن لتعتبر حقيقية. لم تكن الروايات والتقارير الصحفية حقيقية بصورة واضحة ولا خيالية بصورة واضحة: ببساطة، لم تكن تمييزاً قاطعاً بين هاتين الفئتين سارية^(٢). لا شك أن جيبون Gibbon اعتقد أنه يكتب الحقيقة التاريخية، وربما اعتقد ذلك مؤلفو سفر التكوين، لكن البعض يقرأهم الآن على أنهم « حقيقة » بينما يقرأهم آخرون على أنهم « خيال »: ومن المؤكد أن نيومان Newman ظن أن تأملاته اللاهوتية حقيقية لكنها الآن تعد « أدباً » بالنسبة لقراء عديدين. وعلاوة على ذلك فإن « الأدب » إذا كان يشمل الكثير من الكتابات « الحقيقية »، فإنه يستبعد كذلك الكثير من القصص الخيالية. فمسلسلات سومرمان المصورة وروايات ميلز وبون Mills & Boon خيالية لكنها عموماً لا تعد أدباً، وبالتأكيد لا تعد « الأدب » بالحروف الكبيرة. وإذا كان الأدب كتابة « إبداعية » أو « تخيلية »، فهل يوحى ذلك بأن التاريخ، والفلسفة، والعلوم الطبيعية غير إبداعية وغير تخيلية؟

ربما كان المرء بحاجة إلى تناول من نوع مختلف تماماً. ربما كان الأدب قابلاً للتعريف ليس وفقاً لكونه خيالياً أو « تخيلياً »، بل لأنه يستخدم اللغة بطرق خاصة. ووفقاً لهذه النظرية يكون الأدب نوعاً من الكتابات يمثل، كما يقول الناقد الروسي رومان ياكوبسون Roman Jakobson، عنفاً منظماً يُمارس على الحديث العادي. الأدب يُحوّل ويكتف اللغة العادية، ويحدد بانتظام عن حديث كل يوم. لأنك لو اقتربت مني في محطة أتوبيس وغمقت

* Saga: حكاية ثورية بطولية في الأدب الأيسلندي القديم، مجموعة أساطير تدور حول شخص بعينه م

«of quietness» «Thou Still unravished bride»* فإننى أدرك على الفور أننى فى حضرة الأدبى . وأنا أعرف هذا لأن نسيج ، وإيقاع ، ورنين كلماتك يتجاوز معناها المجرد - أو كما يعبر عن ذلك النحويون بطريقة أكثر تقنية ، أن هناك عدم تناسب بين الدالات والمدلولات . إن لفتك تلفت الانتباه إلى نفسها ، تتباهى بوجودها المادى ، مثلما لا تفعل عبارات من قبيل « ألا تعلم أن السائقين مضربون ؟ » .

هذا هو بالفعل تعريف « الأدبى » الذى قدمه الشكليون الروس ، الذين كان بين صفوفهم فيكتور شكوفسكى ، ورومان ياكوبسون ، وأوسيب بريك Osip Brik ، ويورى تينيانوف Yury Tynyanov ، ويورى أيشنبوم Boris Eichenbaum ، ويورى توماشيفسكى Boris Tomashevsky . وقد ظهر الشكليون فى روسيا خلال السنوات السابقة على الثورة البلشفية عام ١٩١٧ ، وازدهروا طوال العشرينات ، حتى أسكتهم الستالينية بكفاءة . ولأنهم كانوا مجموعة مقاتلة وجدالية من النقاد ، فقد رفضوا المذاهب الرمزية شبه - الصوفية التى أثرت على النقد الأدبى السابق عليهم ، وبروح عملية ، علمية ، حوّلوا الانتباه إلى الواقع المادى للنص الأدبى ذاته . فعلى النقد أن يفصل الفن عن التصوف ويشغل نفسه بالكيفية التى تعمل بها النصوص الأدبية بالفعل .: ليس الأدب ديناً - زائفاً أوسيكولوجياً - زائفاً أوسوسيولوجياً زائفاً ، بل تنظيماً خاصاً للغة . وله قوانينه ، وبنياته ، وأدواته النوعية التى يجب أن تُدرس فى ذاتها بدل أن تختزل إلى شيء آخر . فالعمل الأدبى ليس مركباً لنقل الأفكار ، ولا انعكاساً للواقع الاجتماعى ، ولا تجسيداً لحقيقة مفارقة (Transcendental) : إنه حقيقة مادية ، ويمكن تحليل أدائه مثلما يمكن للمرء أن يفحص ماكينة . إنه مكون من كلمات ، وليس من موضوعات أو مشاعر ، ومن الخطأ اعتبار أنه تعبير عن عقل مؤلف ما . فعمل بوشكين يوجين أو ينجين Eugene Ongin* ، كما لاحظ أوسيب بريك بتباه ذات مرة ، كان سيكتب حتى لو لم يعيش بوشكين Pushkin .

• أنت يا عروس السكينة التى لم تنتهك - م

• يوجين أونيجين : ملحة شعرية كتبها بوشكين (١٧٩٩ - ١٨٣٧) .

كانت الشكلية في جوهرها هي تطبيق اللغويات Linguistics على دراسة الأدب : ونظراً لأن اللغويات المعنية كانت من نوع شكلي ، تهتم ببنيات اللغة أكثر من اهتمامها بما قد يقوله المرء فعلاً ، فقد تفاضى الشكليون عن تحليل « المضمون » الأدبي (حيث يكون المرء على الدوام عرضة لغواية الدخول إلى علم النفس أو علم الاجتماع) إلى دراسة الشكل الأدبي . وبدلاً من أن ينظروا إلى الشكل على أنه التعبير عن المضمون ، جعلوا العلاقة تقف على رأسها : فالمضمون هو مجرد « الحافز » للشكل ، مجرد مناسبة أو فرصة لنوع خاص من التدريب الشكلي : فرواية دون كيشوته Don Quijote* ليست رواية « عن » الشخصية التي تحمل هذا الاسم : بل إن الشخصية هي مجرد أداة للجمع بين أنواع مختلفة من التقنية الروائية . كذلك لن تكون مزرعة الحيوانات Animal Farm** بالنسبة للشكليين ، مجازاً عن الستالينية ، بل إن الستالينية ، على العكس ، ستقدم ببساطة فرصة مفيدة لبناء مجاز . هذا الاصرار الشاذ هو الذي أكسب الشكليين سمعتهم التحقيرية من جانب خصومهم : ورغم أنهم لم ينقوا أن للفن علاقة بالواقع الاجتماعي - فيحضمهم في الحقيقة كانوا وثيقي الصلة بالبالاشفة - فقد زعموا بصورة استغراقية أن تلك العلاقة ليست هي عمل الناقد .

بدأ الشكليون بالنظر إلى العمل الأدبي على أنه تجميع اعتباطي « للأدوات » بدرجة أو بأخرى ، وفي وقت لاحق فقط توصلوا إلى النظر إلى هذه الأدوات على أنها عناصر مترابطة فيما بينها أو « وظائف » ضمن نسق نصي كلي . وتضمنت « الأدوات » الجزس ، والمخيلة ، والإيقاع ، وبناء الجملة ، والوزن ، والقافية ، والتقنيات الروائية ، وفي الحقيقة كل رصيد العناصر الشكلية الأدبية : وكان العامل المشترك بين كل هذه العناصر هو تأثير « الإغراب » أو « نزع اللفة » . فالشئ النوعي بالنسبة للغة الأدبية ، ما يميزها عن أشكال الخطاب الأخرى ، هو أنها « تشوه » اللغة العادية بطرق متنوعة . فتحت ضغط الأدوات الأدبية ، تتكثف اللغة العادية ، ويتركز ،

* دون كيشوته : الرواية الشهيرة لميجيل دي ثريلنتس سلبيرا (١٥٤٧ - ١٦١٦) .

** مزرعة الحيوانات : رواية لورديل (١٩٠٣ - ١٩٥٠) كتبها عام ١٩٤٥ بعد اشتراكه في الحرب الأهلية الأسبانية (١٩٣٦ - ١٩٣٩)

وتلوى ، وتنضبط ، وتتمدد ، وتقلب على رأسها . إنها لغة « جعلت غريبة » ،
ويسبب هذا الإغراب ، يصبح العالم اليومى بدوره غير مالوف فجأة . في
روتيقيات الحديث اليومى ، تصبح إدراكنا للواقع واستجاباتنا له راكدة ،
متبلدة ، أو كما يقول الشكليون ، « مؤتمة Automatized » . والأدب ،
يجبرنا على اكتساب وعى درامى باللغة ، ينضى هذه الاستجابات المألوفة
ويجعل الأشياء أكثر « قابلية للإدراك » . فمن خلال اضطرابنا للاشتباك مع
اللغة بطريقة أشد عسراً ووعياً بذاتها من المعتاد ، يتجدد بحوية ذلك العالم
الذى تضمه تلك اللغة . وربما يقدم شعر جيرارد مانلى هوبكتيز Gerard
Manley Hopkins مثلاً حياً بوجه خاضل على ذلك . إن الخطاب الأدبى يُقرب
أو يستلب الكلام العادى ، لكنه يعمل ذلك يصل بنا ، على نحو متناقض ، إلى
امتلاك للخبرة أكثر اكتمالا وحميمية . إننا نستششق الهواء أغلب الوقت دون
أن نكون واعين به : ومثله مثل اللغة ، فإنه هو ذاته الوسط الذى نتحرك فيه .
لكن إذا أصبح الهواء فجأة كثيفاً أو ملوثاً فإننا نضطر للانفتاح إلى تنفسنا
بانتهاء جديد ، وتأثير ذلك قد يكون خبرة مركزة بحياتنا الجسمانية . ونحن
نقرأ ملاحظة خربشها صديق دون أن نولى كبير اهتمام ببنياتها القصصية ؛
لكن إذا إنقطعت قصة ثم بدأت من جديد ، وأخذت تنقل على الدوام من
مستوى قصصى إلى آخر وترجى ذروتها لتبقى على إثارتنا ، فإننا نصبح واعين
من جديد بالكيفية التى تتركب بها في ذات الوقت الذى يتكثف فيه ارتباطنا
بها . إن القصة ، كما يجادل الشكليون ، تستخدم أدوات « إعاقة »
أو « إرجاء » للاستحواذ على اهتمامنا ؛ وباللغة الأدبية ، فإن هذه الأدوات
« توضع عارية » . وهذا ما دفع فيكتور شكولفسكى لبدء ملاحظة منكودة
على رواية تريسترام شاندى Tristrsam Shandy للورانس ستين
Laurence Sterne ، وهى رواية تعوق خطها القصصى لدرجة أنها لا تكاد
تنتقل من مكانها ، إذ قال إنها « أكثر الروايات نمطية في الأدب العالمى » .

إعتبر الشكليون اللغة الأدبية ، إذن ، منظومة من الحيودات عن
قاعدة ، نوعاً من العنف اللغوى : فالأدب نوع « خاص » من اللغة ، في مقابل
اللغة « العادية » التى نستخدمها عادة . لكن رصد حيود ما يتضمن قدرة
المرء على تحديد القاعدة التى ينحرف عنها . ورغم أن « اللغة العادية » مفهوم

أثير لدى بعض فلاسفة أوكسفورد ، فإن اللغة العادية لفلاسفة أوكسفورد لا تشترك في الكثير مع اللغة العادية لعمال مرفأ جلاسجو . واللغة التي تستخدمها كلتا الجامعتين لكتابة الخطابات الغرامية تختلف عادة عن الطريقة التي يتحدثان بها إلى الكاهن المحلّي . إن فكرة وجود لغة « معيارية » وحيدة ، عملة مشتركة يشارك فيها كل أعضاء المجتمع على قدم المساواة ، هي مجرد وهم . فكل لغة فعلية تتركب من مجموعة بالغة التعقيد من الخطابات ، تتمايز حسب الطبقة ، والاقليم ، والجنس ، والمكانة ، إلى آخره ، ولا يمكن بأية حال توحيدها بدقة في جماعة لغوية متجانسة . فقاعدة شخص ما قد تكون حيود شخص آخر : فكلية «Ginnel» للتعبير عن «alleyway»* قد تكون شعرية في برايتون. لكننا اللغة العادية في بارنزلي . وحتى أشد النصوص ثثرية في القرن الخامس عشر قد يبدو « شعريا » بالنسبة لنا اليوم بسبب قديمه . ولو قدر لنا أن نعثر على شذرة منعزلة من الكتابة من حضارة إندشتر منذ زمن بعيد ، فلن نستطيع أن نقول ما إذا كانت « شعرا » أم لا بمجرد فحصها ، لأننا قد لا نستطيع التوصل إلى الخطابات « العادية » لذلك المجتمع ؛ وحتى لو كشف المزيد من البحث أنها « حيودية » ، فلن يثبت ذلك أنها شعر بعد فليس كل حيود لغوي شعراً . واللغة العامية مثال على ذلك . ولن يكون باستطاعتنا القول بمجرد النظر إليها أنها ليست قطعة من الأدب « الواقعي » دون مزيد من المعلومات عن الطريقة التي كانت تعمل بها فعلاً كقطعة من الكتابة في إطار المجتمع المعنى .

وليس الأمر أن الشكليين الروس لم يدركوا ذلك كله . فقد أقروا بأن المعايير والحيودات تتبدل من سياق اجتماعي أو تاريخي إلى آخر . أن « الشعر » بهذا المعنى يعتمد على المكان الذي يتصادف أن تكون فيه ساعتها . وحقيقة أن قطعة من اللغة تسبب « الإغراب » لا تضمن أنها كذلك دائماً وفي كل مكان : فهي تسبب الإغراب فقط على أساس خلفية لغوية معيارية معينة ، وإذا تغيرت هذه الخلفية فسوف تكف الكتابة عندئذ عن أن تكون قابلة للإدراك بوصفها أدبية . فلو استخدم الجميع عبارات من قبيل «Unravished» « bride of Quietness» في محادثات الحانة العادية ، فسوف يكف هذا النوع

* زقاق - ممر ضيق . م
* غزير السكينة التي لم تنتهك - م

من اللغة عن أن يكون شعرياً . بعبارة أخرى ، فإنه بالنسبة للشكليين ، تكون « الأدبية » وظيفة للعلاقات الاختلافية بين نوع وآخر من أنواع الخطاب ؛ وليست خاصية معطاة أديبياً . ولم يتصدوا لتعريف « الأدب » ، بل لتعريف « الأدبية » - أي الاستخدامات الخاصة للغة ، التي يمكن أن توجد في النصوص « الأدبية » ، وكذلك في أماكن عديدة خارجها . ومن يعتقد بإمكان تعريب « الأدب » بتلك الاستخدامات الخاصة للغة عليه أن يواجه حقيقة أن في مانشستر استعارات أكثر مما في مارفل . وما من أداة « أدبية » - سواء كانت كناية metonymy ، أو مجازاً مرسلأ Synecdoche ، أو إثباتاً للشيء بنفى نقيضه Litotes ، أو تصالياً للكلام Chiasmus* ، أو ما شابه - لا تستخدم بكثافة في الخطاب اليومي .

ورغم ذلك ، ظل الشكليون يفترضون أن « الإغراب » هو جوهر الأدب . وكل ما في الأمر أنهم جعلوا هذا الاستخدام للغة نسبياً ، ورأوا أنه مسألة تضاد بين نوع من الكلام وآخر . لكن ماذا يحدث لو أننى سمعت شخصاً على المنضدة المجاورة في الحانة يقول « هذا الخط خريشة مربعة ! This is awfully Squiggly handwriting » . هل هذه لغة « أدبية » أو « غير-أدبية » ؟ إنها في الحقيقة لغة « أدبية » ، لأنها مأخوذة من رواية كتوت هامسون Knut Hamsun بعنوان الجوع Hunger . لكن كيف أعرف أنها أدبية ؟ إنها ، في النهاية ، لا تركز أى اهتمام خاص على ذاتها بوصفها أداءاً لفظياً . إحدى الاجابات على سؤال كيف أعرف أنها أدبية هي أنها تأتي من رواية الجوع لكتوت هامسون . إنها جزء من نص قرأته على أنه « قصصى » ، يعلن عن نفسه على أنه « رواية » ، يمكن أن توضع في مناهج الأدب بالجامعة و«علم جزأ» . السيلفي يخبرنى بأنها أدبية ؛ لكن اللغة نفسها ليس لها خصائص أو سمات متصلة يمكن أن تميزها عن أنواع الخطاب الأخرى ، وقد يقولها البعض في حانة دون أن ينال الإعجاب لبراعته الأدبية . والتفكير في الأدب كما يفعل الشكليون يعنى في الحقيقة التفكير في الأدب كله على أنه شعري . وما له دلالة أن الشكليين حين بدأوا في بحث الكتابة النثرية ، كانوا عادة ما يطبقون عليها ببساطة أنواع التقنية التي كانوا قد استخدموها بالنسبة للشعر . لكن

* كهوك : لا تمش لتأكل ، بل كل لتعيش . التقابل عن طريق التوازي المعكوس .

من المؤلف النظر إلى الأدب على أنه يضم أشياء كثيرة بالإضافة إلى الشعر - على أنه يتضمن ، على سبيل المثال ، الكتابة الواقعية أو الطبيعية التي لا تعي ذاتها لغوياً ولا تستعرض نفسها بأية طريقة لافتة . وأحياناً ، يُسمى الناس الكتابة « رفيعة » لأنها ، على وجه الدقة ، لا تلتفت إلى نفسها انتباهاً غير ضروري : إنهم يعجبون ببساطتها المقتضبة أو تعلقها الهادئ الذبيرة . ثم ، ماذا عن النكات ، وأغانى وشعارات كرة القدم ، ومانشيتات الصحف ، والاعلانات ، التي عادة ما تكون متباهية لفظياً لكنها لا تُصنّف عموماً على أنها أدب ؟

المشكلة الأخرى في حالة « الإغراب » هي أنه ما من نوع من الكتابة لا يمكن قراءته على أنه إغرابي ، إذا توفرت البراعة . ولنأخذ عبارة نثرية ، غير ملتبسة على الإطلاق من قبيل تلك التي نراها أحياناً في شبكة مترو لندن والتي تقول : « يجب حمل الكلاب على السلم الميكانيكي » Dogs must be carried on the escalator ، فربما لم تكن هذه العبارة غير ملتبسة تماماً كما تبدو لأول وهلة : هل تعني أنك يجب أن تحمل كلباً على السلم المتحرك ؟ هل من المحتمل أن تمنع من استخدام السلم المتحرك ما لم تستطع العثور على كلب ضال تحتضنه بين ذراعيك وأنت تصعد ؟ وكثير من الملاحظات التي تبدو صريحة تتضمن مثل هذه الالتباسات : « النفائات توضع في هذه السلة » Refuse to be put in this basket ، مثلاً ، أو علامة الطريق البريطانية « * Way Out » كما يقرأها شخص من كاليفورنيا . لكن ، حتى لو طرحنا جانباً تلك الالتباسات المزعجة ، فإن من الواضح بالتأكيد أن ملاحظة المترو يمكن قراءتها باعتبارها أدباً . إذ يمكن للمرء أن يسلم نفسه لسيطرة المقطع staccato المبالغ ، المهدد للكلمات الأحادية المقطع الثقيلة الأولى ؛ ويجد ذهنه يجنح ، حين يكون قد بلغ التضمينية النثرية لكلمة « Carried » ، إلى الأصداة المحوية لمساعدة الكلاب العرجاء على أن تحيا حياتها ؛ وقد يستنصف في ذات إيقاعية وتنشئ كلمة escalator محاكاة لانزلاق الشيء نفسه وحركته الصاعدة - الهابطة . وربما كان هذا بحثاً بلا جدوى ، لكنه لا يفوق في

• Way Out تعني نهاية الطريق لكنها بالنسبة للأمريكي تعني نوعاً من عزف موسيقى الجاز - م

لا جدواه الزعم بأننا نسمع صوت ارتطام وطفن السيف في وصف شعري
لمبارزة ، وله على الأقل ميزة الإيحاء بأن « الأدب » قد يكون على الأقل مسألة
ما يصنعه الناس بالكتابة بقدر ما هو مسألة ما تصنعه الكتابة بهم .

لكن حتى لو قرأ شخص هذه الملاحظة على هذا النحو ، فسوف تغل
المسألة مسألة قراءتها على أنها شعر ، وهو مجرد جزء واحد مما يتضمنه
الأدب عادة . فلنبحث ، من ثم ، طريقة أخرى « لإساءة قراءة » هذه الالفة
يمكن أن تتقدم بنا قليلاً عن هذه النقطة . تخيل سُكِّيراً في الهزيع الأخير من
الليل وقد انتشى على إفريز السلم المتحرك وأخذ يقدح انتباهه ليقرأ الملاحظة
لعدة دقائق ثم غمغم لنفسه قائلاً : « ما أصدقها ! » . ما نوع الخطأ الذي
يحدث هنا ؟ إن ما يفعله السكِّير ، في الحقيقة ، هو أنه يأخذ الملاحظة على أنها
عبارة ذات دلالة عامة ، أو حتى كونية . لأنه من خلال تطبيق مواضع معينة
 للقراءة على كلماتها ، يحررها من سياقها المباشر ويُعممها لتتجاوز غرضها
النفعي إلى شيء ذي أهمية أوسع وربما أعمق . ويبدو مؤكداً أن هذه هي
إحدى العمليات المتضمنة فيما يسميه الناس أدباً . فحين يخبرنا الشاعر أن
حبيبته مثل وردة حمراء ، نعرف من ذات حقيقة أنه يصوغ هذه العبارة موزونة
إننا لا يُفترض أن نسأل عما إذا كان له بالفعل حبيبة بدت له لسبب غريب أنها
تشبه وردة . إنه يخبرنا شيئاً عن النساء والحب عموماً . ومن ثم ، يمكننا
القول أن الأدب خطاب « غير نفعي » : فعلٌ خلاف مراجع علم الأحياء
والملاحظات التي تبديها لبائع اللبن لا يخدم الأدب أى غرض عملي مباشر ، بل
يجب النظر إليه على أنه يشير إلى الوضع العام للأمور . وأحياناً ، لكن ليس
دائماً ، قد يستخدم لغة خاصة كأنما لجعل هذه الحقيقة واضحة - كأنما
ليشير إلى أن ما يواجهنا هو طريقة للحديث عن امرأة ، وليس أية امرأة
حقيقية بعينها . هذا التركيز على طريقة الحديث ، وليس على واقع ما يجري
الحديث عنه ، يُعد أحياناً إشارة إلى أننا نعني بالأدب نوعاً من اللغة التي
تشير إلى نفسها Self-referential ، لغة تتحدث عن نفسها .

ورغم ذلك ، فهناك مشكلات أيضاً في هذه الطريقة لتعريف الأدب .
وإحدى هذه المشكلات أن جورج أورويل George Orwell قد يدهشه أن
يسمع أن مقالاته يجب أن تقرأ كما لو كانت الموضوعات التي يناقشها أقل

أهمية من الطريقة التي يناقشها بها . ففي الكثير مما يُصنّف على أنه أدب تكون قيمة الصديق والارتباط العملي لما يقال هامة بالنسبة للأثر الكلي . لكن حتى إذا كانت معاملة الخطاب بطريقة « غير نفعية » جزءاً مما نعنيه « بالأدب » ، فإنه ينتج من هذا التعريف أن الأدب لا يمكن تعريفه « موضوعياً » في الحقيقة . لأن ذلك يترك تعريف الأدب للكيفية التي يقر بها شخص ما أن يقرأه ، وليس لطبيعة ما هو مكتوب . وهناك أنواع معينة من الكتابة - هي القصائد ، والمسرحيات ، والروايات - من الواضح تماماً أن المقصود منها أن تكون « غير نفعية » بهذا المعنى ، لكن ذلك لا يضمن أنها ستقرأ فعلاً على هذا النحو . فقد أقرأ حكاية جيبون عن الامبراطورية الرومانية ليس لأنني مضلل بما يكفي لكي أعتقد أنها ستقدم لي معلومات موثوقة عن روما القديمة ، بل لأنني أستمع بأسلوب جيبون النثري ، ولأنني أبتهج بصور الفساد الإنساني مهما كان مصدرها التاريخي . لكنني قد أقرأ قصيدة روبرت بيرنز Robert Burns لأنه ليس من الواضح لي ، بوصفي خبير بستنة ياباني ، ما إذا كانت الورود الصفراء تزدهر في بريطانيا القرن الثامن عشر أم لا . وسوف يقال أن هذه ليست قراءة للقصيدة « باعتبارها أدباً » ؛ لكن هل أكون قد قرأت مقالات أرويل باعتبارها أدباً إلا إذا عُمّت ما يقوله عن الحرب الأهلية الأسبانية إلى مرتبة مقولة كونية معينة حول الحياة الإنسانية ؟ صحيح أن الكثير من الأعمال التي تدرس على أنها أدب في المعاهد الأكاديمية قد « أنشئت » لكي تقرأ على أنها أدب ، لكنه صحيح أيضاً أن الكثير منها ليس كذلك . فقد تبدأ قطعة من الكتابة حياتها على أنها تاريخ أو فلسفة ثم توضح في مصاف الأدب ؛ أو قد تبدأ حياتها على أنها أدب ثم تكتسب قيمتها بسبب دلالتها الأركيولوجية (الأثرية - م) . بعض النصوص تولد أدبية ، وبعضها تحقق الأدبية ، وبعضها تُضفى عليها الأدبية . والتفتشة في هذا الصدد قد تكون راجعة إلى أشياء كثيرة غير الميلاء . فما يهم قد لا يكون من أين أتيت بل كيف يعاملك الناس . وإذا قرروا أنك أدب فسوف يبدو أنك أدب ، بصرف النظر عما تظن نفسك .

بهذا المعنى ، يمكن للمرء أن يفكر في الأدب ليس بوصفه خاصية أو مجموعة خصائص متصلة توضحها أنواع معينة من الكتابة على طول

الطريق من ملحمة بيوولف Beowulf إلى فرجينيا وولف ، بل كعدد من الطرق التي يرتبط بها الناس بالكتابة . وإن يكون سهلاً أن نزل ، من كل ما أطلق عليه اسم الأدب بصورة متنوعة ، منظومة ثابتة ما من السمات المتأصلة . وإن الحقيقة ، سيكون هذا مستحيلاً مثل محاولة تحديد السمة المميزة الوحيدة التي تشترك فيها كل الألعاب . ليس هناك « جوهر » للأدب مهما كان . فكل شذرة من الكتابة يمكن قراءتها بطريقة « غير نفعية » ، إذا كان هذا ما تعنيه قراءة نص ما على أنه أدب ، كما أن أي كتابة يمكن قراءتها « شعرياً » . فإذا انكببت على جدول مواعيد السكك الحديدية ليس بغرض اكتشاف توصيلة قطار ، بل لكي أستثير في نفسي تأملات عامة حول سرعة وتعدد الحياة الحديثة ، فيمكن أن يقال أنني أقرأه على أنه أدب . وقد جادل جون م . إليس John M. Ellis بأن مصطلح « الأدب » يعمل على نحو ما تعمل كلمة « العُشب » : فليست الأعشاب أنواعاً معينة من النبات ، بل إنها أي نوع من النبات لا يريده البستاني لسبب أو لآخر . وربما يعني « الأدب » شيئاً عكس ذلك : أي أنه أي نوع من الكتابة يقدرها المرء تقديراً عالياً لسبب أو لآخر . وكما يقول الفلاسفة ، فإن « الأدب » و « العُشب » هما مصطلحان وظيفيين وليساً إنطولوجيين : لأنهما يخبراننا عما نفعله ، وليس عن الوجود الثابت للأشياء . إنهما يخبراننا عن دور نص ما أو حَسَبِ ما في سياق اجتماعي ، عن علاقاته مع ، واختلافاته عن ، الوسط المحيط ، وعن الطرق التي يسلك بها ، وعن الأغراض التي قد يستخدم فيها والممارسات الإنسانية التي تتجمع حوله . و « الأدب » بهذا المعنى هو نوع شكل محض ، وفارغ من التعريف . وحتى لو زعمنا أنه تتناول غير نفعي للغة ، فإننا لا نكون قد بلغنا بعد « جوهر » للأدب لأن ذلك ينطبق أيضاً على ممارسات لغوية أخرى مثل النكات . وعلى أية حال ، فليس واضحاً على الإطلاق أن باستطاعتنا التمييز بدقة بين الطرق « العملية » و « غير العملية » لارتباطنا باللغة . إن قراءة رواية من أجل المتعة يختلف بديهيّاً عن قراءة علامة مرور من أجل المعلومات ، لكن ماذا عن قراءة مرجع في علم الأحياء من أجل شحذ ذهنك ؟ هل هذا تتناول « نفعي » للغة أم لا ؟ وفي كثير من المجتمعات ، أدب « الأدب » وظائف بالغة العملية مثل الوظائف الدينية ، فالتمييز القاطع بين « العملي » و « غير العملي » قد لا يكون ممكناً إلا في مجتمع مثل مجتمعنا ، حيث كَثُرَ الأدب عن

اداء أى وظيفة عملية على الإطلاق . وربما كنا نقدم كتعريف عام معتمداً
« للادبى » هو فى الحقيقة معنى نوعى تاريخياً .

إننا ، إذن ، لم نكتشفه بعد السرى أن لامب ، وماكولى ، ديميل يندرجون
فى الأدب بينما بنتام ، وماركس ، وداروين ليسوا أدباءً ، بصورة عامة . ربما
كانت الاجابة البسيطة أن الثلاثة الأول نماذج « للكتابة الرفيعة » ، بينما
الثلاثة الآخرين ليسوا كذلك . وعيب هذه الاجابة أنها غير صحيحة بدرجة
كبيرة ، فى تقديرى على الأقل ، لكن ميزتها أنها توحى بأن الناس على العموم
يطلقون لفظ « الأدب » على الكتابة التى يمتدنون أنها جيدة . والاعتراض
البديهي على هذا هو أنها لو كانت صحيحة تماماً لما كان ثمة شيء من قبيل
« الأدب السيء » . قد اعتقد أن لامب وماكولى يقدران باكثر مما يستحقان ،
لكن ذلك لا يعنى بالضرورة اننى سأكلّف عن اعتبارهما أدباءً . وقد تعتبر أنت
أن راييموند تشاندلر Raymond Chandler « جيد فى نوعه » ، لكنه ليس أدبياً
على وجه الدقة . ومن جهة أخرى ، لو كان ماكولى كاتباً سيئاً حقاً - لو لم يكن
متمكناً من النحو على الإطلاق ولا يبدو مهتماً سوى بالفقران البيضاء -
لما سمى الناس عمله أدبياً على الإطلاق . ولا حتى أدبياً سيئاً . من المؤكد أن
احكام القيمة تبدو وثيقة الارتباط بما يُعد أدبياً وما لا يُعد كذلك - ليس
بالضرورة بمعنى أن الكتابة يجب أن تكون « رفيعة » حتى تكون أدبية ، بل
بمعنى أنها يجب أن تكون من الفروع الذى يُعد رفيعة : فقد تكون مثالا أدبى
منزلة لمنط يُعد رفيعة . فلن يتجشم أحد عناء القول بأن تذكرة الاوتوبيس هى
مثال من الأدب الأدنى منزلة ، لكن من المؤكد أن شخصاً ما قد يقول أن شعر
أرنست دوسون Ernest Dowson من هذا النوع . ومصطلح « الكتابة
الرفيعة » ، أو الادب الرفيعة belles lettres ، ملتبس بهذا المعنى : فهو
يشير إلى نوع من الكتابة يلقي التقدير الرفيع عموماً ، بينما لا يلزمك بالضرورة
بالاعتقاد بأن عينة محددة منه « جيدة » .

مع هذا التحفظ ، يكون اقتراح أن الأدب هو نوع من الكتابة يحظى
بتقدير عالٍ اقتراحاً ملهماً . لكن له نتيجة مدمرة بدرجة كبيرة ، إذ يعنى أن
بإمكاننا أن نسلط مرة وإلى الأبد وهم أن مقولة « الأدب » هى مقولة
« موضوعية » - بمعنى أنها مصطاة أديباً وغير قابلة للتغير . فإى شيء يمكن أن

يكون أدبياً ، وأى شيء ينظر إليه باعتباره أدباً بصورة لا تقبل التحول أو التساؤل - شيكسبير ، مثلاً - يمكن أن يكف عن كونه أدباً . وأى اعتقاد بأن دراسة الادب هي دراسة كيان مستقر ، قابل للتحديد جيداً ، مثلما نقول أن الانتومولوجيا entomology (علم الحشرات - م) هي دراسة الحشرات ، يمكن التخلي عنه باعتباره وهما خرافياً . فبعض أنواع القصص الخيالي تُعد أدباً بينما لا يعد بعضها الآخر كذلك ؛ وبعض الادب خيالي fictional وبعضه ليس كذلك ؛ وبعض الادب يهتم بذاته لغوياً ، بينما بعض البلاغة الراقية السبك ليست أدباً . إن الادب ، بمعنى كونه منظومة من الاعمال ذات القيمة المؤكدة التي لا تقبل التغير ، والتي تتميز بخصائص متأصلة مشتركة معينة ، هذا الادب لا جود له . ومن ثم ، فإننى حين أستخدم كلمتى « الادبى » و « الادب » من الآن فصاعداً فى هذا الكتاب ، أضعها تحت علامة شطب غير منظورة ، لأشير إلى أن هذين المصطلحين ليسا صالحين تماماً لكننا لا نملك افضل منهما فى الوقت الراهن .

وإذ ينتج من تعريف الادب بأنه كتابة تحظى بتقدير عالٍ أنه ليس كياناً مستقراً فالسبب فى ذلك أن أحكام القيمة شائعة التغير . « الأزمنة تتغير ، والقيم لا تتغير » ، هكذا يقرر إعلان عن صحيفة يومية ، وكأننا ما زلنا نؤمن بقتل الأطفال المرضى أو بعرض المرضى العقلين على الجمهور . إن الناس ، مثلما قد يعاملون عملاً على أنه فلسفة فى أحد القرون وعلى أنه ادب فى القرن الذى يليه ، أو العكس ، قد يغيرون رأيهم فيما يعتبرونه كتابة ذات قيمة . وقد يغيرون حتى رأيهم فى الأسس التى يستخدمونها للحكم على ماله قيمة وما ليس له . وهذا ، كما أشرت ، لا يعنى بالضرورة أنهم سيرفضون إطلاق اسم الادب على عمل يعتبرونه أقل مرتبة : فسيظلون يسمونه أدباً ، ويعنون بصورة تقريبية أنه ينتمى إلى نمط الكتابة الذى يقدرونه عموماً . لكنه يعنى أن ما يسمى « المعيار الادبى » ، أى « التقاليد العظيمة » غير القابلة للتساؤل « للادب القومى » ، يجب الاقرار بأنه بقاء عقل Construct ، يصوغه أناس معينون لأسباب معينة فى زمن معين . وليس ثمة شيء من قبيل العمل أو التقاليد الادبية القيمة فى ذاتها ، بصرف النظر عن أى شيء قاله أو يقوله أحد عنها . إن « القيمة » هي مصطلح متعدى : أى أنها تعنى ما ينال التقدير من قبل أناس

معينين في ظروف نوعية ، وفقاً لمعايير محددة وعلى ضوء أغراض معطاة . وهكذا يكون من الممكن تماماً ، في حالة حدوث تحول عميق في تاريخنا بدرجة كافية ، أن ننتج في المستقبل مجتمعا يعجز عن استخلاص أى شيء على الإطلاق من شيكسبير . فاعماله قد تبدو ، ببساطة ، غريبة بدرجة يائسة ، مليئة بأساليب التفكير والشعور التي يجدها مثل هذا المجتمع محدودة أو لا علاقة لها به . وفي مثل هذا الموقف ، لن يكون شيكسبير أكثر قيمة من الكثير من الكتابات على الجدران في أيامنا . ورغم أن العديدين سيعتبرون مثل هذا الوضع الاجتماعي فقيراً بدرجة مأساوية ، فإنه يبدو لي دوجمائياً ألا نفكر في احتمال أن ينشأ ذلك من ثراء إنساني عام . لقد حير كارل ماركس السؤال عن السبب في أن الفن الاغريقي القديم قد احتفظ « بسحر أبدى » ، رغم أن الشروط الاجتماعية التي أنتجته قد انقضت منذ زمن بعيد : لكن كيف نعلم أنه سيظل ساهراً بصورة « أبدية » ، حيث أن التاريخ لم ينته بعد ؟ فلنتخيل أننا بفضل بحث أثري بارع قد اكتشفنا أكثر مما نعرف بكثير عما كانت تعنيه التراجيديات الإغريقية القديمة فعلاً بالنسبة لجمهورها الأصلي ، وسلمنا بأن هذه الهموم بعيدة تماماً عن همومنا ، ويداننا نقرأ المسرحيات من جديد على ضوء هذه المعرفة المعقدة . قد تكون إحدى النتائج أننا نكف عن الاستمتاع بها . وقد نكتشف أننا استمتعنا بها من قبل لأننا كنا نقرأها ، دون أن ندري ، على ضوء مشاغلنا نحن ؛ وفور أن يصبح ذلك أقل احتمالاً ، قد تكف الدراما عن مخاطبتنا بطريقة ذات مغزى على الإطلاق* .

وحقيقة أننا دائماً ما نفسر الأعمال الأدبية بدرجة معينة على ضوء همومنا الخاصة قد تكون سبباً في أن أعمالاً أدبية معينة تبدو أنها تحتفظ بقيمتها عبر القرون - وفي الواقع ، فإننا بأحد معاني « همومنا الخاصة » عاجزون عن عمل أى شيء آخر . بالطبع ، ربما كنا لا نزال نشترك العمل نفسه

* هنا ، على ما نعتقد ، مبالغة في التبسيط بفرض إبراز فكرة نسبية الأعمال الفنية . لأننا دائماً نقرأ الأعمال على ضوء مشاغلنا ونعيد تفسيرها كما سيقول فيما يلي . وقد حاول ماركس تحليل استمتاعنا بالدراما الإغريقية بالجوء إلى فكرة الطفولة التاريخية للبشرية واستحالة عودتها والحنين إليها بينما يكبح الإنسان لإعادة إنتاج وإلغائها في مرحلة أهل راجع مناقشة ماركس في « الأسس » Grundrisse لعام ١٨٥٧ وكذلك إيجلتون في « الماركسية والنقد الأدبي » ١٩٧٦ - م

في كثير من المشاغل ؛ لكن ربما كان الناس ، أيضاً ، لا يقدرّون بالفعل « نفس » العمل على الإطلاق ، رغم اعتقادهم أنهم يفعلون . فليس « هوميروسنا » متماثلاً مع هوميروس العصور الوسطى ، ولا « شيكسبيرنا » مع شيكسبير معاصريه ؛ وبالأحرى ، فإن الفترات التاريخية المختلفة قد بنت عقلياً هوميروسا وشكسبيراً « مختلفين » لأغراضها الخاصة ، ووجدت في نصوصهما عناصر للقيمة وللتقليل من القيمة ، رغم أنها ليست نفس العناصر بالضرورة . وبعبارة أخرى ؛ فإن كل الأعمال الأدبية « تعاد كتابتها » ولو بصورة غير واعية ، من قبل المجتمعات التي تقرأها ، وفي الحقيقة ، ليست هناك قراءة لعمل ليست كذلك « إعادة كتابة » له . وما من عمل ، أو تقييم راهن له ، يمكن ببساطة طرحه على مجموعات جديدة من الناس دون أن يتغير ، وربما بصورة لا يمكن التعرف عليه فيها ، خلال تلك العملية ؛ وهذا أحد الأسباب في أن ما يُعدّ أدباً هو أمر غير مستقر بدرجة ملحوظة .

ولست أعنى أنه غير مستقر لأن أحكام القيمة « ذاتية » . فطبقاً لهذه النظرة ، ينقسم العالم بين حقائق صلبة « هناك في الخارج » مثل محطة مترو بيراند سنترال ، وأحكام قيمة تصفية « هنا في الداخل » مثل أن يجب المزم المؤرّ أو يشعر أن نبرة بيتس Yeats تتراوح بين الغطرسة الدفاعية والتسليم المرن الكئيب . الحقائق تخص الجميع ولا تقبل التشكيك ، والقيم خاصة ومجانية . وهناك اختلاف بديهي بين إقرار حقيقة ، من قبيل « بُنيت هذه الكاتدرائية عام ١٦١٢ » ، وبين تسجيل حكم قيمة ، من قبيل « هذه الكاتدرائية عينة رائعة للعمارة الباروكية » . لكن لنفترض أنني أبدت النوع الأول من العبارات بينما اصطحب زائرة أجنبية لمشاهدة انجلترا ، ووجدت أنها تريكها بدرجة كبيرة . قد تسأل هي ، لماذا تظل تخبرني بتاريخ إنشاء كل هذه المباني ؟ لماذا هذا الهاجس بالأصول ؟ وقد تردف قائلة ، في المجتمع الذي أعيش فيه ، لا نحتفظ بأي سجل لهذه الأحداث ؛ فنحن نصنف مبانينا ، بدلا من ذلك ، وفقاً لما إذا كانت تواجه الشمال - الغربي أو الجنوب - الشرقي . إن ما يفعله ذلك أنه يبين جزءاً من النسق اللا واعي لأحكام القيمة الذي يمكن خلف عباراتي التقريرية الوصفية . إن أحكام القيمة تلك ليست بالضرورة من نفس نوع « هذه الكاتدرائية عينة رائعة للعمارة الباروكية » ، لكنها أحكام قيمة رغم ذلك ، ولا تستطيع أي عبارة تقريرية أقولها أن تهرب منها . إن عبارات

تقرير الحقائق هي عبارات تقريرية في نهاية الامر ، وتفتقر عددًا من الاحكام القابلة للتساؤل : إن هذه العبارات التقريرية تستحق إبداءها ، وربما كانت تستحق الإبداء أكثر من عبارات معينة أخرى ، أننى نوع الشخص الممثل لإبدائها وربما القادر على ضمان صحتها ، أنك نوع الشخص الذى يستحق أن أبعدها له ، أن شيئاً مفيداً يتحقق بإبدائها ، ولم جراً . إن مناقشة في الحانة قد تنقل معلومات ، لكن ما يبرز بشدة في مثل هذا الحوار أيضاً هو عنصر قوى مما يسميه اللغويون « التواصل » Phatic ، وهو اهتمام بفعل التوصل ذاتة . فحين أتجاذب مع أطراف الحديث عن الطقس فإننى ألمح لك كذلك أننى اعتبر النقاش معك ذا قيمة ، وأننى اعتبرك شخصاً جديراً بالحديث معي ، وأننى أنا نفسى لست لا اجتماعياً ، ولا أنوى الدخول في انقصاد مسهب لمظهرك الشخصى .

بهذا المعنى ، لا وجود لعبارة تقريرية نزيهة تماماً . وبالطبع فإن تقرير تاريخ بناء كاتدرائية يعتبر أكثر نزاهة في حضارتنا من إبداء رأى في عمارتها ، لكن المرء بمقدوره كذلك أن يتخيل مواقف تكون فيها العبارة الأولى « محملة بالقيمة » أكثر من الأخيرة . فربما أصبحت كلمتا « باروكية » و « رائمة » مترادفتين بدرجة أو بأخرى ، بينما لا يتمسك بالاعتقاد بأن تاريخ إقامة بناء ما أمر له مفزاه سوى مجموعة من المتخلفين العنيدين ، وتؤخذ عبارتى على أنها طريقة شفرية للإشارة إلى هذا الانتماء . إن كل عباراتنا التقريرية الوصفية تتحرك ضمن إطار غير مرئى عادة لمقولات القيمة ، وفى الحقيقة ، فإنه بدون تلك المقولات لا يكون لدينا ما نقوله لبعضنا على الإطلاق . وليس الامر وكأننا نملك شيئاً اسمه المعرفة بالحقائق يمكن أن تشوبه مصالح واحكام خاصة ، رغم أن ذلك ممكن بالتأكيد ؛ بل أننا دون مصالح خاصة لن يمكننا امتلاك أية معرفة على الإطلاق . لأننا لن نجد معنى لمعرفة أى شيء . إن المصالح تؤسس معرفتنا ، وليست مجرد تعصبات تهددها بالخطر . والزعم بأن المعرفة يجب أن تكون « خالية من القيمة » هو نفسه حكم قيمة .

قد يكون حيبى للموز مسألة خاصة ، رغم أن هذا قابل للشك في الحقيقة . فالتحليل الشامل لذوقى بالنسبة للطعام قد يكشف عن عمق ارتباطه بخبرات تكوينية معينة في الطفولة المبكرة ، بعلاقاتى مع أبوى وإخوتى

وبمناصر ثقافية أخرى عديدة اجتماعية و « غير ذاتية » تماماً مثل محطات السكك الحديدية . ويصدق هذا بدرجة أكبر على البنية الأساسية للمعتقدات والمصالح التي أوجد فيها بوصفى عضواً في مجتمع معين ، مثل الاعتقاد بأننى يجب أن أحاول البقاء في صحة جيدة ، أو أن الاختلافات في الدور بين الجنسين عميقة الجذور في البيولوجيا الانسانية ، أو أن الكائنات البشرية أهم من التماسيح . قد تختلف على هذا الأمر أوداك ، لكننا لا يمكن أن نفعل ذلك إلا لأننا نشترك في طرق « عميقة » معينة للرؤية والتقييم مرتبطة بحياتنا الاجتماعية ، ولا يمكن تغييرها دون إحداث تحول في هذه الحياة . فلن يعاقبنى أحد بشدة إذا لم ترقنى قصيدة معينة من قصائد دونّ Donne ، لكننى إذا جادلت بأن دونّ ليس أدباً على الإطلاق فإننى في ظروف معينة قد أخاطر بفقدان وظيفتى . وأنا حرّ أن أصوت لحزب العمال ولحزب المحافظين ، لكننى إذا حاولت أن أتصرف وفقاً لاعتقادى بأن هذا الاختيار ذاته هو مجرد قناع لتعصب أعرق .. هو تعصب أن معنى الديمقراطية قاصر على وضع علامة على بطاقة انتخاب كل عدة سنوات .. فإننى قد ينتهى بى الأمر إلى السجن في ظروف غير عادية معينة .

هذه البنية المخبوءة في جانبها الأكبر للقيم التي تصوغ وتكون أساس عباراتنا التقريرية عن الحقائق هي جزء مما نعنيه بكلمة « أيديولوجيا » . وأنا أعنى بكلمة « أيديولوجيا » ، على وجه التقريب ، تلك الطرق التي يرتبط بها ما نقوله ونعتقد ببنية السلطة وعلاقات السلطة في المجتمع الذي نعيش فيه . وينتج من مثل هذا التعريف التقريبي للأيديولوجيا أن أحكامنا ومقولاتنا الأساسية لا يمكن القول بشكل مفيد أنها جميعاً أيديولوجية . فمن الأمور الراسخة بمعنى فينا أن نتصور أنفسنا نتحرك إلى الأمام صوب المستقبل (وهناك على الأقل مجتمع واحد آخر يرى نفسه يتحرك إلى الخلف صوبه) ، لكن رغم أن هذه الطريقة في النظر قد ترتبط على نحو دال ببنية السلطة في مجتمعنا ، فليس من الضروري أن تفعل ذلك دائماً وفي كل مكان . ولست أعنى « بالأيديولوجيا » مجرد المعتقدات الراسخة بمعنى ، وغير الواعية عادة ، التي يعتنقها الناس ؛ بل أعنى بوجه أخص تلك الانماط للشعور ، والتقييم ، والادراك والاعتقاد التي لها علاقة ما بالحفاظ على ، وإعادة إنتاج السلطة

الاجتماعية . وحقيقة أن تلك المعتقدات ليست بأية حال مجرد صفات خاصة يمكن توضيحها بمثال أدبي .

في دراسته الشهيرة النقد العملي Practical Criticism (١٩٢٩) ، حاول ناقد كمبريدج أى. إيه. ريتشاردز I.A. Richards أن يوضح كم يمكن لأحكام القيمة الأدبية أن تكون متقلبة وذاتية فعلاً بأن أعطى طلابه مجموعة من القصائد ، وحجب عنهم عناوينها وأسماء مؤلفيها ، وطلب منهم تقييمها . وكما هو معروف ، كانت الأحكام الناتجة بالغة الاختلاف : فقد تم الحط من شأن شعراء مبدعين غير العصور والاحتفاء بمؤلفين مجهولين . وفي رأى ، رغم ذلك ، أن أكثر جوانب هذا المشروع إثارة للاهتمام ، وهو جانب يبدو أن ريتشاردز نفسه لم يره مطلقاً ، هو بالضبط كثافة الاجماع على تقييمات غير واعية والذي يكن خلف هذه الاختلافات الخاصة في الرأى . فحين يقرأ المرء تقارير طلاب ريتشاردز عن الاعمال الأدبية ، تدهشه عادات الادراك والتفسير التى يشتركون فيها عفويّاً - ما يتوقعون أن يكونه الأدب ، والافتراضات التى يطرحونها على قصيدة ما والاشبهات التى يتوقعون أن يستخلصوها منها . وكل هذا ليس مدهشاً حقاً : فقد كان كل المشاركين في هذه التجربة ، على ما يُفترض ، شباباً ، ببضاً ، من الطبقة العليا أو المتوسطة العليا ، من انجلترا العشرينات المتعلمين تعليماً خاصاً ، وكانت طريقة استجاباتهم لقصيدة ما تعتمد على ما هو أكثر بكثير من العوامل « الأدبية » الخالصة . كانت استجاباتهم النقدية ممتزجة بعمق بتعصباتهم ومعتقداتهم الأوسع . وليس هذا موضع لوم : فليس ثمة استجابة نقدية لا تكون ممتزجة على هذا النحو ، ومن هنا ، فليس ثمة شيء من قبيل الحكم أو التفسير الأدبى « الخالص » . وإذا كان هناك من يُلام فإنه أى. إيه. ريتشاردز نفسه ، لأنه بوصفه استاذاً شاباً ، أبيض ، كمبريدج ، من أبناء الطبقة المتوسطة العليا كان غير قادر على إضفاء الموضوعية على سياق من المصالح كان يشارك فيه هو نفسه بدرجة كبيرة ، وهكذا كان غير قادر على أن يقر بشكل كامل بأن اختلافات التقييم المحلية ، « الذاتية » تعمل في إطار طريقة خاصة ، مُهيكله اجتماعياً لادراك العالم .

إذا لم يكن يفى بالفرض أن ننظر إلى الأدب على أنه مقولة « موضوعية » ، وصفية ، وكذلك لا يفى بالفرض أن نقول أن الأدب هو مجرد

ما يختار الناس أن يسموه أدباً بصورة متقلبة . لأنه ليس هناك على الإطلاق ما هو متقلب في هذا النوع من أحكام القيمة : فهي تجد جذورها في بنيات أعمق للاعتقاد تبدو راسخة رسوخ معنى الإمبريوسيتيت . فإن ما كشفناه ، إذن ، حتى الآن ، ليس فقط أن الأدب لا يوجد بالمعنى الذي توجد به الحشرات ، وأن أحكام القيمة التي يتأسس بواسطتها كبنية عقلية متغيرة تاريخياً ، بل أن أحكام القيمة هذه ترتبط هي نفسها ارتباطاً وثيقاً بالأيديولوجيات الاجتماعية . إنها لا تشير ببساطة ، في النهاية ، إلى الذوق الفردي ، بل إلى الافتراضات التي تمارس عن طريقها مجموعات اجتماعية معينة وتحافظ على سلطتها على الآخرين . وإذا بدا ذلك تأكيداً بعيد الاحتمال ، مسألة تعصب شخصي ، فيمكننا أن نختبره باتباع صعود « الأدب » في إنجلترا .

صعود الانجليزية

في انجلترا القرن الثامن عشر ، لم يكن مفهوم الادب قاصراً ، كما نجاه اليوم في بعض الاحيان ، على الكتابة « الابداعية » او « التخيلية » بل كان يعنى كل جسم الكتابة التي تحظى بالتقدير في المجتمع : اى الفلسفة ، والتاريخ ، والمقالات ، والخطابات ، فضلا عن القصائد . ولم يكن ما يجعل من نص ما نصاً « أدبياً » هو كونه قصصياً Fictionally . فقد كان القرن الثامن عشر في ريبة عميقة حول ما إذا كان الشكل الجديد البازغ للرواية ادبا على الاطلاق - بل تمشيه مع مقاييس معينة « للاداب الرفيعة » Polite letters .

بعبارة اخرى ، كانت معايير ما يُعدُّ ادبا معايير ايديولوجية صريحة : فالكتابة التي تجسد قيم و « أدواق » طبقة اجتماعية معينة هي المؤهلة لان تصبح ادبا ، بينما موال الشارع ، والأغنية الشعبية ، وربما حتى الدراما لم تكن مؤهلة لذلك . عند هذه النقطة التاريخية ، اذن ، كان مفهوم الادب « مشبها بالقديم » بصورة واضحة بذاتها بدرجة كبيرة .

١٠ الا ان الادب ، في القرن الثامن عشر ، كان يفعل أكثر من مجرد « تجسيد » قيم اجتماعية معينة : فقد كان أداة فعالة لغرس هذه القيم على نحو أصحق وإنشهرها على نطاق أوسع . كانت انجلترا القرن الثامن عشر قد خرجت ، مدمرة لكنها سليمة ، من حرب أهلية دامية في القرن السابق جعلت الطبقات الاجتماعية تطبق على رقاب بعضها : وخلال السعى إلى إعادة تدعيم نظام اجتماعي مزعزع ، كانت المفاهيم الكلاسيكية الجديدة للعقل ، والطبيعة ،

والنظام واللياقة ، والتي يلخصها الفن ، مفاهيم محورية . ومع الحاجة إلى دمج الطبقات الوسطى المتزايدة القوة لكنها تكون غريبة روحيا في اتحاد مع الارستقراطية الحاكمة ، مع الحاجة إلى نشر آداب السلوك الاجتماعية المهدية ، وعادات الذوق « السليم » والمعايير الثقافية المشتركة ، اكتسب الأدب أهمية جديدة . وضم منظومة كاملة من المؤسسات الايديولوجية : الدوريات ، والمقاهى ، والأبحاث الاجتماعية والجمالية ، والمواظع ، والترجمات للكلاسيكيات ، ومراجع السلوك والاخلاق . لم يكن الأدب مسألة « تجربة محسوسة » ، أو « استجابة شخصية » ، أو « تفرد خيالي » : فمثل هذه المصطلحات ، التي لا يمكن أن تنفصل بالنسبة لنا عن الفكرة الكلية « للادبي » لم تكن لهم كثيرا هنرى فيلدينج Henry Fielding .

وفي الحقيقة ، فإن تعريفاتنا نحن للادب لم تبدأ في التطور إلا مع قدوم ما نسميه الآن « المرحلة الرومانسية » . فالمعنى الحديث لكلمة « الأدب » لم يبدأ فعلا في الانطلاق الا في القرن التاسع عشر . والأدب بهذا المعنى للكلمة هو ظاهرة حديثة تاريخيا : فقد تم اختراعه جوالى منعطف القرن الثامن عشر ، ولابد أن تشوسر Chaucer أو حتى بوب Pope كانا سيظنان أنه بالغ الغرابة . وكان ما حدث في البداية هو تضيق لنطاق مقولة الأدب لتقتصر على ما يسمى بالعمل « الإبداعى » أو « التخيلى » . وقد شهدت العقود الأخيرة للقرن الثامن عشر تقسيما وفصلا جديدين للخطابات ، إعادة تنظيم جذرية لما يمكننا تسميته باسم « التشكل الخطابى » للمجتمع الانجليزى .

أصبح « الشعر » يعنى ما هو أكثر بكثير من النظم : فمع حلول وقت دفاع عن الشعر لشيللى Shelleys Defence of Poetry (١٨٢١) ، أصبح يعنى مفهوما للإبداعية الانسانية مختلف جذريا عن الايديولوجيا النفعية لانجلترا الرأسمالية الصناعية المبكرة . بالطبع ، كان قد تم منذ وقت طويل الاعتراف بالتمييز بين الكتابة « الواقعية » Factual والكتابة « التخيلية » imaginative : فكلمة (Poetry) أو (Poesy) كانت تحدد الاختلاق fiction تقليديا ، وقد قدم فيليب سيدنى Philip Sidney مرافعة بليغة عنه في مقاله دفاع عن الشعر Apology For Poetry . لكن بحلول الفترة الرومانسية ، كان الأدب قد أصبح مرادفا فعلا « للتخيل » : كانت الكتابة عما ليس موجودا أكثر قيمة وإثارة للروح من وضع وصف لبرنامجهم أو للدورة

الدموية . وتتضمن كلمة « تخيلي » التباسا يوحي بهذا الموقف : ففيها صدق من المصطلح الوصفي « خيالي » ، بمعنى أنه « غير صادق حرفيا » ، لكنها بالطبع مصطلح تقييضي ، يعنى « تنبؤى » Visionary أو « ابتكارى » inventive .

وحيث أننا نحن أنفسنا ما بعد - رومانسيين ، بمعنى كوننا نتاجات لتلك الحقبة وليس مجرد تالين لها ، فمن الصعب علينا ادراك درجة الغرابة ، والخصوصية التاريخية لهذه الفكرة . ومن المؤكد أنها بدت كذلك بالنسبة لغالبية الكتاب الانجليز الذين نزع الآن « رؤيتهم الخيالية » بتجويل فوق الخطاب « النثرى » المجرد لأولئك الذين لا يجدون شيئا أكثر درامية يكتبون عنه سوى الموت الأسود أو جيتو وارسو . وفي الحقيقة ، فانه خلال الفترة الرومانسية بدأ المصطلح الوصفي « نثرى » يكتسب المعنى السلبي لما هو ميتدل ، وكئيبي ، وغير ملهم . إذا شعر الناس بأن ما ليس موجودا أشد جاذبية مما هو موجود ، وإذا تمتع الشعر أو الخيال بامتياز على النثر أو « الحقيقة الصلدة » ، فإن من المعقول افتراض أن هذا يقول شيئا ذا مغزى عن نوع المجتمع الذى عاش فيه الرومانسيون .

إن الفترة التاريخية موضع البحث هي فترة ثورة : ففي أمريكا وفرنسا أطاح تمرد الطبقة الوسطى بالنظم الاستعمارية أو الاقطاعية القديمة ، بينما حققت انجلترا نقطة « انطلاقها » الاقتصادية ، على صهوة ما يجادل بأنه الأرباح الهائلة التى جنتها من تجارة العبيد فى القرن الثامن عشر ومن سيطرتها الامبريالية على البحار ، لتصبح الأمة الرأسمالية الصناعية الاولى فى العالم . لكن الآمال التنبؤية والطاقت الدينامية التى أطلقتها هذه الثورات ، وهى الطاقات التى تعيا عليها الكتابة الرومانسية ، دخلت فى تناقض تراجمي مفترض مع الحقائق القاسية للأنظمة البرجوازية الجديدة . وفى انجلترا ، أخذت نزعة نفعية مطبقة التزمت تتحول بسرعة إلى الايديولوجيا السائدة للطبقة الوسطى الصناعية ، فارضة صنمية الواقع ، ومختزلة العلاقات الانسانية إلى تبادلات السوق ، ونأبذة « الأدب باعتباره زينة غير مريحة . انتزعت المذاهب المتكسبة للرأسمالية الصناعية المبكرة مجتمعات بأسرها من جذورها ، وحولت الحياة الانسانية إلى عبودية العمل المأجور ، وفرضت سيرورة عمل مستلبة على الطبقة العاملة الحديثة التكوين ولم تفهم أى شيء

لا يمكن تحويله إلى سلعة في السوق المفتوحة . وبينما تستجيب الطبقة العاملة بالإحتجاج الكفاحي على هذا القمع ، وبينما لا تزال الذكريات المفزعة للثورة وراء المانش تطارد حكامها ، ردت الدولة الانجليزية بقمعية سياسية وحشية حولت انجلترا ، خلال جزء من الفترة الرومانسية ، إلى ما يعادل دولة بوليسية فعليا^(١) .

في وجه تلك القوى ، يمكن النظر إلى الامتياز الذي منحه الرومانسيون « للخيال الابداعي » على أنه يفوق بكثير مجرد فزعة هروبية كسولة . وعلى النقيض من ذلك ، بدأ « الادب » الآن واحداً من البؤر القليلة التي يمكن فيها تأكيد والاحتفاء بالقيم الابداعية التي محتها الرأسمالية الصناعية من وجه المجتمع الانجليزي . ويمكن تقديم « الابداع الخيالي » على أنه صورة للعمل غير المستلب ، إذ يمكن للمجال الحديسي ، المفارق للعقل الشعري أن يقدم نقداً حياً لتلك الايديولوجيات العقلية أو التجريبية التي يستعبد بها « الواقع » . يصبح العمل الأدبي نفسه وحدة عضوية غامضة ، في مقابل الفزعة الفردية المفتتة للسوق الرأسمالية : انه « عفوي » بدل أن يكون محسوباً عقلياً ، وابداعي بدل أن يكون ميكانيكياً . ومن هنا ، لا تعود كلمة « شعر » تشير ببساطة إلى ضرب تقني من الكتابة : إذ أن لها مضامين اجتماعية ، وسياسية ، وفلسفية عميقة ، ولدى سماعها قد تتحسس الطبقة الحاكمة مسدسها حريفياً . لقد أصبح الادب ايدولوجيا بديلة كاملة ، وأصبح « الخيال » نفسه ، مثلاً في حالة بليك Blake وشيلي Shelley ، قوة سياسية . ومهمته هي تغيير المجتمع باسم تلك الطاقات والقيم التي يجسدها الفن . وقد كان أغلب الشعراء الرومانسيين الكبار نشطاء سياسيين ، مدركين للاتصال وليس التعارض بين التزاماتهم الأدبية والاجتماعية .

الا أن بإمكاننا بالفعل أن نتبين ضمن اطار هذه الراديكالية الأدبية توكيدا آخر ، مألوفاً أكثر بالنسبة لنا : هو التشديد على سيادة الخيال واستقلاله الذاتي ، وانعزاله الرائع عن الأمور الثثرية المجردة من اطعام أطفال المرء أو النضال من أجل العدالة السياسية . فالطبيعة « المفارقة » Transcendental للخيال ، إذا كانت تقدم تحدياً لنزعة عقلانية فقيرة ، فإن بمقدورها أيضاً أن تقدم للكاتب بديلاً مطلقاً بصورة مريحة للتاريخ نفسه . وبالفعل ، فإن هذا الانفصال عن التاريخ كان يعكس الوضع الفعلي للكاتب

الرومانسى . كان الفن يتحول إلى سلعة مثل أى شىء آخر ، وكان الفنان الرومانسى يتحول إلى ما يزيد قليلا عن منتج سلعة صغير ، ورغم كل زعمه البلاغى بأنه « ممثل » للبشرية ، وأنه يتحدث بصوت الشعب ويتقوه بالحقائق الأبدية ، فإنه كان يوجد أكثر فأكثر على هامش مجتمع لا يعمل إلى دفع أجور عالية للأنبياء . ان المثالية الجياشة بصورة راقية للرومانسيين ، إذن ، كانت أيضا مثالية بمعنى أكثر فلسفية للكلمة . فالكاتب ، بحرومانه من أى مكان مناسب داخل الحركات الاجتماعية التى كان يمكن بالفعل أن تحول الرأسمالية الصناعية إلى مجتمع عادل ، وجد نفسه مدفوعا إلى الورا بصورة متزايدة إلى عزلة عقله المبدع . وعادة ما كانت رؤية مجتمع عادل تنعكس إلى حنين عاجز إلى انجلترا القديمة « العضوية » التى قضت نحبا . وحتى زمن ويليام موريس William Morris الذى قام في أواخر القرن التاسع عشر بكبح جماح هذه النزعة الانسانية الرومانسية لصالح حركة الطبقة العاملة ، حتى ذلك الحين لم يتم تضيق الهوية بين الرؤية الشعرية والممارسة السياسية بدرجة ذات مغزى (٧) .

وليس من قبيل المصادفة أن تشهد الفترة التى نناقشها صعود « الاستطيقا » الحديثة ، أو فلسفة الفن . فمن هذه الحقبة أساسا ، في أعمال كانط Kant ، وهيغل Hedel ، وشيللر Schiller وكولريدج Coleridge وغيرهم ، نرث نحن أفكارنا المعاصرة عن « الرمز » وعن « التجربة الجمالية »* ، عن « التناغم الجمالى » وعن الطبيعة الفريدة للعمل الفنى . قبل ذلك ، كان الرجال والنساء يكتبون القصائد ، ويمثلون المسرحيات أو يرسمون اللوحات لأغراض متنوعة ، بينما آخرون يقرأون ، أو يشاهدون ، أو ينظرون إليها بطرق متنوعة . والآن ، يجرى تصنيف هذه الممارسات العينية ، المتغيرة تاريخيا ضمن ملكة خاصة ، غامضة تعرف باسم « الجمالى » ، وأخذت سلالة جديدة من الاستطقيين تسعى للكشف عن أعماق بنياتها . ولم يكن الأمر أن تلك الأسئلة لم تطرح من قبل ، لكنها الآن بدأت تكتسب دلالة جديدة . وكان افتراض وجود موضوع غير قابل للتغيير يعرف باسم « الفن » أو تجربة يمكن عزلها تعرف باسم « الجمال » أو « الجمالى الاستطيقى » ، كان هذا الافتراض

* رغم كل الاعتراضات المشهورة ، نضع هنا لفظي « الجمال » و « الاستطيقا » كمترادفين نظرا لشهرة اللفظ الأول السامعة ، وتبسيطاً للقارئ .

راجعا بدرجة كبيرة إلى نفس استلاب الفن عن الحياة الاجتماعية والذي تناولناه من قبل .

إذا كان الكاتب لم يعد شخصية تقليدية تتلقى أجراها من البلاط ، أو من الكنيسة ، أو راعى الفن الارستقراطي - فقد أصبح من الممكن تحويل هذه الحقيقة لصالح الأدب . فكل مغزى الكتابة « الإبداعية » هو أنها غير ذات فائدة بصورة مجيدة ، أنها « غاية في ذاتها » منفصلة بصورة متسامية عن أى غرض اجتماعى خسيس . فقد اكتشف الكاتب ، بفقدانه راعيه ، بديلا في الشعرى ^(٣) . وفي الحقيقة ، فإنه من غير المحتمل ، على نحو معين ، أن الإلياذة Iliad كانت فنا بالنسبة للأغريق القدماء بنفس المعنى الذى كانت به كاتدرائية ما عملا فنيا بالنسبة للعصور الوسطى والذى يكون به عمل أندى وأرهول Andy Warhol فنا بالنسبة لنا ، لكن تأثير علم الجمال كان يكبت هذه الاختلافات التاريخية . لقد تم تخلص الفن من الممارسات المادية ، والعلاقات الاجتماعية ، والمعانى الأيديولوجية التى كان مشتبكا بها طول الوقت ، ورفعته إلى مرتبة صنم منعزل .

وفي مركز النظرية الجمالية عند منصف القرن الثامن عشر نجد المذهب شبه - الصوى عن الرمز ^(٤) . وفي الحقيقة ، فإن الرمز ، بالنسبة للرومانسية ، يصبح الدواء السحري لكل المشكلات . ففي إطاره ، يمكن أن تُحل بطريقة سحرية مجموعة كاملة من التعارضات التى كان الناس يشعرون أنها غير قابلة للحل في الحياة العادية - التعارضات بين الذات والموضوع ، وبين الكلي والجزئى ، وبين الحسى والمفهومى ، وبين المادى والروحى ، وبين النظام والعفوية . ولا يثير الدهشة أن تلك التعارضات كانت محسوسة بصورة موجعة في هذه الفترة . فالأشياء ، في مجتمع لا يستطيع أن يرى فيها أكثر من مجرد سلح ، بدت خاملة وبلا حياة ، منفصلة عن الذوات الاتعمانية التى تنتجها أو تستهلكها . بدأ العينى والكلي وقد تباعدا : فقد تجاهلت فلسفة عقلية بصورة مجدية الصفات الحسية للأشياء العينية ، بينما كانت تجريبية قصيرة النظر (هى الفلسفة « الرسمية » للطبقة المتوسطة الانجليزية ، عندئذ مثلما هى الآن) عاجزة عن امعان النظر فيما وراء الشظايا المتناثرة للعالم إلى أى صورة كلية يمكن أن تكونها هذه الشظايا .

كان يجب حذف الطاقات الدينامية ، العفوية للتقدم الاجتماعى ، لكن مع كبح قوتها الفوضوية المفترضة من جانب نظام اجتماعى ضابط . وكان الرمز يدمج الحركة والسكون ، المضمون الموارد والشكل العضوى ، العقل والعالم . وكان جسمه المادى هو الوسيط لحقيقة روحية مطلقة ، حقيقة تدرك بالحدس المباشر وليس بأية عملية دوائية للتحليل النقدى . بهذا المعنى ، جعل الرمز مثل تلك الحقائق تستند على العقل بطريقة لا تحتمل أية أسئلة : فإنت إما أن تراها أو لا تراها . كان الرمز حجر الزاوية لنزعة لا عقلية ، أجهاضا للبحث النقدى المتعقل ، أصبح متفشيا في نظرية الادب منذ ذلك الحين . كان كلا متكاملا unitary وكان تشريحه - أى تفكيكه لرؤية كيف يعمل - يكاد يوازى في هرطقته السعى إلى تحليل الثلاث المقدس . وكل اجزائه المتنوعة تعمل سويا بصورة عفوية من أجل الصالح العام ، وكل منها في مكانه المناسب ، ومن ثم ، فليس من المدهش أن نجد الرمز ، أو العمل الفنى في ذاته ، يقدم بانتظام على طول القرنين التاسع عشر والعشرين باعتباره نمودجا مثاليا للمجتمع البشرى ذاته . فقط ، لو نسيت الطبقات الدنيا ألامها واتحدت معا لصالح الجميع ، لكان من الممكن تجنب الكثير من الاضطراب المزعج .



كما أتمنى أن أكون قد أوضحت ، فإن الحديث عن « الادب والايديولوجيا » باعتبارهما ظاهرتين منفصلتين يمكن الربط بينهما هو أمر غير ضرورى تماما بمعنى من المعانى . فالادب ، بالمعنى الذى ورثناه للكلمة ، هو ايديولوجيا . ويرتبط بأوثق العلاقات مع مسائل السلطة الاجتماعية . لكن إذا كان القارئ مازال غير مقتنع ، فقد تكون حكاية ما حدث للادب خلال أواخر القرن التاسع عشر أكثر اقناعا .

إذا طلب من المرء أن يقدم تفسيراً واحداً لنمو دراسات الانجليزية في أواخر القرن التاسع عشر ، فليس أسوأ ما يقوله أن يجيب : « أخفاق الدين » . إذ أنه بحلول منتصف الفترة الفيكتورية ، كان هذا الشكل الايديولوجى المضمون تقليدياً ؛ والبالغ القوة ، يمر بصعوبات عميقة . فلم يعد يكسب قلوب وعقول الجماهير ، وتحت التأثير المزدوج للاكتشافات العلمية

والتغير الاجتماعى ، كانت سطوته السابقة التى لا تقبل الشك تتعرض لخطر التبخر . وكان هذا مقلقا بشكل خاص للطبقة الحاكمة الفيكترية ، لأن الدين ، لكل الأسباب الممكنة ، هو شكل فائق الفعالية للسيطرة الايديولوجية . ومثل كل الايديولوجيات الناجحة ، فإنه يمارس عمله عن طريق المفاهيم الواضحة أو المذاهب المصاغة بدرجة أقل مما يمارسه عن طريق الصورة ، والرمز ، والعادة ، والطقس ، والميثولوجيا . انه وجدانى وخبرائى ، يضفر نفسه مع أعمق الجذور اللاواعية للذات الانسانية ، وكما أدرك ت. س. اليوت T. S. Eliot فإن أى ايديولوجيا اجتماعية غير قادرة على الارتباط بمثل تلك الاحتياجات والمخاوف العميقة الجذور ، واللاعقلية ، لا يحتمل أن تبقى طويلا . علاوة على ذلك ، فإن الدين قادر على العمل على كل مستوى اجتماعى : فإذا كان هناك صيغة مذهبية منه للصيغة المثقفة ، فهناك أيضا صورة ورعة منه للجماهير . وهو يتيح « لحاما ، Cement اجتماعيا ممتازا ، يضم الفلاح الورك ، وليبرالى الطبقة المتوسطة المستنير ، والمثقف اللاهوتى فى تنظيم واحد . وتكمن قوته الايديولوجية فى قدرته على جعل المعتقدات « مادية » على شكل ممارسات : فالدين هو المشاركة فى الكأس المقدسة وفى مباركة الحصاد ، وليس فقط جدا لا مجردا حول اتحاد جسد المسيح ودمه بخبز القربان المقدس أو تقديس العذراء مريم . وجقائقه النهائية ، مثل تلك التى يكون الرمز الأدبى وسيطا لها ، مغلقة بصورة ملائمة أمام التوضيح العقلى ، ومن ثم مطلقة فى مزاعمها . وأخيرا ، فإن الدين ، على الأقل فى أشكاله الفيكترية ، هو تأثير « مهدى » Pacifying يحفز الوداعة ، والتضحية بالنفس ، والحياة الداخلية التأملية . ولا عجب أن الطبقة الحاكمة الفيكترية لم تنظر إلى خطر تحلل هذا الخطاب الايديولوجى برباطة جأش .

ورغم ذلك ، فإنه من حسن الحظ أن خطابا آخر ، مشابها بدرجة كبيرة ، أصبح متاحا : ألا وهو الأدب الانجليزى . وقد علق جورج جوردون George Gordon ، الأستاذ المبكر للأدب الانجليزى فى أوكسفورد ، علق فى محاضراته الافتتاحية قائلا أن انجلترا مريضة ، و .. الأدب الانجليزى لابد أن ينقذها . لما كانت الكنائس (كما أفهم) قد أخفقت ، والعلاجات الاجتماعية بطيئة ، فإن للأدب الانجليزى الآن وظيفة ثلاثية* : فمازال عليه ، كما أقترض ، أن يمتعنا ويثقفنا ، لكن عليه أيضا ، وفى المقام الأول ، أن ينقذ أرواحنا

ويشفي جراح الدولة ،^(٥) قيلت كلمات جوردون في قرننا الحال ، لكنها تجد صداما في كل مكان في انجلترا الفيكورية . انها لفكرة مذهلة انه لولا هذه الازمة الدرامية في ايدولوجيا منتصف القرن التاسع عشر ، لما كان لدينا اليوم هذا المدد الوافر من مجموعات كتب جين أوستن Jane Austen والكتب الارشادية المتبجحة من باوند Paund .

وبينما يكف الدين بصورة متزايدة عن تقديم « اللحم » الاجتماعي ، والقيم الوجدانية والميثولوجيات الاساسية التي يمكن بواسطتها لحم اجزاء مجتمع طبقي مضطرب اجتماعيا ، يجرى بناء « الانجليزية » كموضوع دراسي يحمل هذا العبء الايديولوجي من الفترة الفيكورية فصاعدا . والشخصية المحورية هنا هي ماثيو أرنولد Maltheu Arnold ، الحساس دوما وبصورة خارقة تجاه احتياجات طبقته الاجتماعية ، والمخلص بصورة ملتزمة في أن يكون كذلك . والحاجة الاجتماعية الملحة ، كما يقر بذلك أرنولد ، هي غرس « الهيلينية » أو تثقيف الطبقة المتوسطة المتزمنة ، التي أثبتت عجزها عن تدعيم سلطتها السياسية والاقتصادية بايديولوجيا ثرية وراقية على نحو ملائم . ويمكن عمل ذلك بحفظها بشيء من الأسلوب التقليدي للاستقراطية ، التي كلت ، كما يدرك أرنولد بدهاء ، عن كونها الطبقة السائدة في انجلترا . لكن لديها شيئا من الوسائل الايديولوجية التي يمكن أن تقدم العون لسادتها من الطبقة المتوسطة . والمدارس التي تنشئها الدولة ، عن طريق ربط الطبقة المتوسطة بـ « أفضل ثقافة لامتها » ، سوف تكسبها « عظمة » وروحاً نبيلة ، ليست لهجة هذه الطبقات في الحاضر صالحة في ذاتها لنقلهما ،^(٦) .

إلا أن الجمال الحقيقي لهذه المناورة يكمن في التأثير الذي ستمارسه في دمج والسيطرة على الطبقة العاملة :

انها في حد ذاتها لكارثة خطيرة لامة من الامم أن تنحط أو تبتهت نبرة شعورها وعظمة روحها . لكن الكارثة تبدو اشد خطراً بكثير إذا أخذنا في الاعتبار أن الطبقات المتوسطة ، إذا بقيت كما هي الآن ، بروحها وثقافتها الضيقة ، الخشنة ، غير الذكية ، وغير الجذابة ، فمن المؤكد تقريبا أنها ستخفق في تشكيل أو استيعاب الجماهير الموجودة تحتها ، والتي نجد أن تعاطفاتها في اللحظة الراهنة أوسع وأكثر ليبرالية بالفعل

من تعاطفات تلك الطبقات . إن هذه الجماهير تصل متشوقة للدخول في امتلاك العالم ، ولاكتساب معنى أكثر حيوية لحياتها ونشاطها . وفي تطورها هذا الذي لا يمكن كبحه ، نجد أن مربيتها ومعلميها الطبيعيين هم أولئك الذين يطونها مباشرة ، أي الطبقات المتوسطة . وإذا لم تستطع هذه الطبقات أن تكسب تعاطفها أو تمنحها اتجاهها ، فإن المجتمع يكون عرضة لحظر السقوط في الفوضى (٧) .

إن أرنولد غير منلحق على نحو منفش : فليس هنا ادعاء واهن بأن تربية الطبقة العاملة تمارس لمصلحتها أساسا ، أو بأن هذا الاهتمام بوضعها الروحي هو على أقل تقدير اهتمام « نزيه » ، إذا استخدمنا واحداً من أحب مصطلحاته . وبعبارة أشد صراحة بصورة مذهلة لواحد من أنصار هذا الرأي في القرن العشرين : « أنكروا على أطفال الطبقة العاملة أي نصيب مشترك فيما هو لا مادي ، وسوف يشيرون ليصبحوا الرجال الذين يطالبون ، بالتهديد ، بشيوعية ما هو مادي » (٨) . إذا لم نلق للجماهير بضع روايات ، فسوف ترد بأن تلقى في وجوهنا بضعة مقاريس .

من نواح عديدة ، كان الأدب مرشحا مناسباً لهذه المهمة الايديولوجية . لأنه ، كبحث ليبرالي ، ذي طابع « إنساني » ، يمكنه أن يقدم تقييماً قوياً للتمسب السياسي وللتطرف الايديولوجي . وحيث أن الأدب ، كما نعلم ، يتناول القيم الإنسانية الشاملة وليس الصفات التاريخية من قبيل الحروب الأهلية ، أو اضطهاد النساء ، أو نزاع ملكية الفلاحين الانجليز ، فإنه يمكن أن يضع في إطار منظور كوني مطالب العمال التافهة من أجل توفير شروط حياة محترمة أو إتاحة سيطرة أكبر على حياتهم ، وربما استطاع ، إذا واثق الحظ ، أن ينسبهم تلك الموضوعات خلال تأملهم السامي للحقائق والجماليات الأدبية . إن الانجليزية ، كما ذكر مرجع فيكتوري لدرسي الانجليزية ، تساعد على « تشجيع التعاطف والشعور المشترك بين كل الطبقات » ؛ ويتحدث كاتب فيكتوري آخر عن الأدب على أنه يفتح « مجالاً هادئاً ونورانياً للحقيقة يمكن للجميع أن يلتقوا فيه . ويطوفوا سوياً » ، فوق « دخان وضجيج ، فوق صخب واضطراب حياة الإنسان الدنيا ، حياة العناء والعمل والجدال » (٩) . إن الأدب سيدرب الجماهير على عادات التفكير والشعور التعدديين ، حاثاً إياهم على الإقرار بوجود وجهات نظر أكثر من وجهة نظرهم - ألا وهي وجهات نظر

سادتهم . وسوف ينقل اليهم الكتونز الاخلاقية للحضارة البرجوازية ، ويطلع في اذهانهم التوافير لانتجازات الطبقة المتوسطة ، وحيث ان القراءة هي اساسا نشاط منزلي ، تأمل ، فانه سيكبح فيهم اى ميل معطل إلى العمل السياسى الجماعى . وسوف يمنحهم اعتزازا بلقمتهم وأديهم القوميىين : لانه إذا كان التعليم الضئيل وساعات العمل الطويلة قد منعاهم شخصا من انتاج رائعة ادبية ، فسوف تسعدهم فكرة أن آخرين من نوعهم - اناسا انجليز - قد فعلوا ذلك . إن الناس ، طبقا لدراسة عن الادب الانجليزى كتبت عام ١٨٩٦ ، « يحتاجون إلى الثقافة السياسية ، اى إلى التربية فيما يتصل بعلاقتهم بالدولة ، وبواجباتهم كمواطنين ، كما أنهم يحتاجون إلى التأثير فيهم عاطفيا بأن تقدم لهم ، عن طريق الاسطورة والتاريخ ، النماذج البطولية والوطنية بشكل حى وجذاب » (١٠) . وبالإضافة إلى ذلك ، يمكن تحقيق هذا كله دون تكلفة وجهد تعليمهم الكلاسيكيات : فالادب الانجليزى كتب بنفس لغتهم ، ومن ثم فإنه متاح لهم بشكل ملائم .

ومثل الدين ، يعمل الادب أساسا بواسطة العاطفة والخبرة ، وهكذا كان كثيرا بصورة مدهشة للقيام بالمهمة الايديولوجية التى تركها لنا الدين . وفى الواقع ، فإنه بحلول عصرنا صار الادب متطابقا ، عمليا ، مع نقيض التفكير التحليلى والبحث المفهومى : فبينما العلماء ، والفلاسفة ، والمنظرون السياسيون يعانون من نير هذه البحوث المنطقية الرتيبة ، يحتل طلاب الادب المجال الأكثر حظا للشعور والخبرة . أما خبرة من ، وأى نوع من الشعور ، فتلك مسألة أخرى . إن الادب ، منذ أرنولد فصاعدا ، هو عدو « العقيدة الايديولوجية الجامدة » وهو موقف لايد أنه كان سيمثل مفاجأة لدانتي Dante ، وميلتون ، وويوب ؛ فصدق أوزيف المعتقدات من قبيل أن السود أدنى مرتبة من البيض أقل أهمية مما تشعر به عندما نمر بتجربيتها . وبالطبع فإن أرنولد نفسه لديه معتقدات ، رغم أنه مثل كل من عداه كان يعتبر معتقداته الخاصة مواقف متعقّلة وليست عقائد إيديولوجية جامدة . وحتى لو كان الأمر كذلك ، فليست مهمة الادب أن يوصل تلك المعتقدات بصورة مباشرة - أن يجادل علنا ، على سبيل المثال ، أن الملكية الخاصة هي مفراس الحرية . وبدلا من ذلك ، يجب أن ينقل الادب الحقائق اللا - زمانية ، وهكذا يصرف انتباه الجماهير عن التزاماتهم الملحة ، مقذيا فيهم روح التسامح والكرم ، وبذلك

يضمن بقاء الملكية الخاصة . ومثلما حاول أرنولد في الأدب والعقيدة الجامدة
Literature and Dogma وفي الرب والإنجيل God and the Bible ان
يذيب الاجزاء المذهبية بصورة مزعجة في المسيحية في صوتيات موجية شعريا ،
كان يجب تحلية اقراص ايدولوجيا الطبقة المتوسطة بسكر الأدب .

وهناك معنى آخر تكون به الطبيعة « الخبراتية » experiential للادب
مواتية ايدولوجيا . لأن « الخبرة » ليست فقط موطن الايدولوجيا ، المكان
الذي تغرس فيه جذورها بأكفا صورة ، بل انها ايضا ، في صورتها الادبية ،
نوع من تحقيق الذات بالنباية . لانك إذا لم تكن تملك المال والفراغ اللازمين
لتزور الشرق الأقصى ، اللهم الا كجندى في خدمة الامبريالية البريطانية ، فإن
بإمكانك دائما ان « تخبره » بصورة غير مباشرة بقراءة كونراد Conrad
او كيبلنج Kipling وفي الحقيقة ، فانه طبقا لبعض النظريات الادبية ، يكون
هذا أكثر واقعية من التجول في أرجاء بانجوك . ان الخبرة الفقيرة فعليا
لجمهور الناس ، وافقارها ناتج عن ظروفهم الاجتماعية ، يمكن تعويضها
بالادب : فبدلا من العمل على تغيير تلك الظروف (التي يحسب لارنولد انه فعل
على نحو شامل في هذا الصدد أكثر من أى واحد ممن سعوا لكى يرثوا
عبامت) ، يمكنك ان تحقق بالنباية رغبة شخص ما في حياة أكثر امتلاء بأن
تحليه رواية الخيلاء والتعصب Pride and Prejudice .

انه لأمر ذو مغزى ، اذن ، ان « الانجليزية » كموضوع اكاديمى لم
تكتسب الطابع المؤسسى في الجامعات أولا ، بل في معاهد الميكانيكا ، وكليات
العمال وحلقات الدراسة المسائية^(١١) . كانت الانجليزية هي ، حرفيا ،
كلاسيكيات الفقراء - وسيلة لاتاحة تعليم « ليبرالى » رخيص نوعا لمن هم
خارج الدوائر المسحورة للمدرسة الثانوية الاهلية واوكسبريدج* . ومن
البداية ، كما نجد في اعمال رواد « الانجليزية » امثال ف. د. موريس F. D.
Maurice وتشارلز كينجسلى Charles Kingsley كان التركيز على التضامن
بين الطبقات الاجتماعية ، وعلى زرع « تعاطفات أوسع » وغرس الاعتزاز
القومى ، ونقل القيم « الاخلاقية » . وهذا الاهتمام الأخير - الذى مازال دمقة
مميزة للدراسات الادبية في انجلترا ، ومصدرا دائما لدهشة المنقذين من

* كلمة تجمع بين كلمتين اوكسفورد وكمبريدج - م

ثقافات أخرى - كان جزءاً جوهرياً من المشروع الايديولوجي ؛ وفي الحقيقة ، فإن صعود « الانجليزية » مقترن بدرجة أو بأخرى بتحول تاريخي في نفس معنى مصطلح « أخلاقي » ، الذي كان أرنولد ، وهنري جيمس Henry James وف . ر . ليفيز F.R. Leavis ممثلين النقيدين الرئيسيين . ولم تعد الاخلاق تفهم على أنها مجموعة مبادئ مصاغة أو نسق أخلاقي صريح ؛ بل أنها انشغال حساس بمجمل نوعية الحياة ذاتها ، بالجزئيات المشوشة ، ذات الظلال الدقيقة للخبرة الانسانية . وإذا أعدنا صياغة ذلك ، فإنه يمكن أن يعني أن الايديولوجيات الدينية القديمة قد فقدت قوتها ، وأن نقلاً أسمى للقيم الاخلاقية ، نقلاً يعمل عن طريق « التصوير الدرامي » وليس عن طريق التجريد المنفر ، قد أصبح سارياً . وحيث أن تلك القيم لا تتخذ الطابع الدرامي في أى مكان بحيوية أكثر مما تفعل في الأدب ، وتتحول إلى « خبرة محسوسة » بكل الواقعية التي لا تقبل التساؤل لضربة في الرأس ، فإن الأدب يصبح أكثر من مجرد خادمة للايديولوجيا الاخلاقية ؛ انه هو الايديولوجيا الاخلاقية للعصر الحديث ، كما أبرز عمل ف . ر . ليفيز بأوضح ما يكون .

ولم تكن الطبقة العاملة هي الطبقة الوحيدة المضطهدة في المجتمع الفيككتوري التي كانت « الانجليزية » موجهة اليها نوعياً . فالأدب الانجليزي ، كما تأمل أحد شهود اللجنة الملكية عام ١٨٧٧ ، يمكن اعتباره موضوعاً مناسباً « للنساء .. والرجال من المرتبة الثانية والثالثة الذين (...) يصبحون معلمى مدارس »^(١٧) وتأثيرات الانجليزية تسبب « الرقة » و « الانسانية » ، وهما لفظان متكررا الاستخدام من جانب أنصارها الأوائل ، ويعدان مؤشئين بوضوح ضمن إطار القوالب النمطية الايديولوجية القائمة . وقد توازى صعود الانجليزية في إنجلترا مع السماح التدريجي ، المتذمر ، للنساء بدخول معاهد التعليم العالي ؛ ولما كانت الانجليزية أمراً غير ذي شأن ، يهتم بالمشاعر الأرق وليس بالموضوعات الأكثر ذكورة « للمذاهب » الاكاديمية الحق ، فقد بدت نوعاً مناسباً من لا - موضوع يمكن القاؤه للسيدات ، اللاتي كن مستبعدات على أية حال من العلم ومن الحرف . وكان السير آرثر كويلر كوتش Arthur Quiller Couch أول أستاذ للانجليزية في جامعة كامبريدج ، يفتح بكلمة « سادتي » محاضرات موجهة لقاعة ممثلة بأغلبية من النساء . ورغم أن المحاضرين الحديثين من الذكور ربما يكونوا قد غيروا سلوكهم ، فإن الشروط

الايديولوجية التي تجعل من الانجليزية موضوعا دراسيا شائعا بالنسبة للنساء لم تتغير .

وإذا كان للانجليزية جائتها المؤنث ، فقد اكتسبت كذلك جانبا مذكرا مع دخول القرن الحالى . لأن حقبة التأسيس الاكاديمى للانجليزية هى أيضا حقبة نزوة الامبريالية فى انجلترا . وبينما اخذ المنافسان الالماني والامريكى الاوفر شيابا يهددان الرأسمالية البريطانية ويسبقانها باطراد ، فإن التدافع الدنىء ، والغذر لرووس أموال أكثر مما يجب وهى تطارد مستعمرات أقل مما يجب ، والذي بلغ ذروته عام ١٩١٤ فى أول حرب عالمية امبريالية ، قد خلق حاجة ملحة لتفرد من الرسالة والهوية القوميتين . وكان موضوع الرهان فى الدراسات الانجليزية هو الادب الانجليزى أكثر مما هو الادب الانجليزى : كان . « شاعرينا القوميين » العظيمين شيكسبير وميلتون . ومعنى تقاليد وهوية قومية « عضوية » يمكن ادخال مجندين جدد اليها عن طريق دراسة الاداب الانسانية . وتقارير الاجهزة التعليمية والابحاث الرسمية حول تعليم الانجليزية ، فى هذه الفترة وفى أوائل القرن العشرين ، معاومة بالاحالات المشبعة بالحنين إلى المجتمع « العضوى » لانجلترا الاليزابيثية التى كان النبلاء والعامه فيها يجدون مكان لقاء مشترك فى المسرح الشيكسبيرى ، والذي مازال يمكن إعادة ابتكاره اليوم . وليس من قبيل الصدفة أن مؤلف واحد من أكثر التقارير الحكومية نفوذا فى هذا المجال ، هو تدريس الانجليزية فى انجلترا (١٩٢١) The Teaching of English in England ، ليس سوى السير هنرى نيوبولت Henry Newbolt الشويعر الشوفينى ومقترب البيت الخالد « * Play up * Play up * and play the game » وقد أشار كريس بالديك Chris Baldick إلى اهمية ادخال الادب الانجليزى ضمن امتحانات الخدمة المدنية فى الفترة الفيكتورية : إذ يتمكن خدم الامبريالية البريطانية ، متسلحين بهذه النسخة المعلقة بصورة مناسبة من كنوزهم الثقافية ، من الاندفاع فيما وراء البحار واتقين من هويتهم القومية على نحو معين ، وقادرين على اظهار ذلك التقوى الثقافى لشعوبهم المستعمرة الحاسدة .

• يمكن ترجمته تقريبا : « شبرا ! هبوا ! ولعبوا اللعبة ! او « كاشروا ! ناصروا ! والعبوا اللعبة ! او « إبتروا إفسدوا ! ولعبوا اللعبة ! » لوما إلى ذلك - م

واستغرق الامر وقتا اطول بالنسبة للانجليزية ، وهى الموضوع الذى يناسب النساء ، والعمال ، وأولئك الذين يودون التأثير فى السكان الاصليين للمستعمرات ، حتى تنفذ إلى معازل سلطة الطبقة الحاكمة فى أوكسفورد وكمبريدج . كانت الانجليزية أمرا بازغا ، له طابع الهواية بالنسبة للموضوعات الدراسية الأكاديمية ، ولا يكاد يستطيع المنافسة على قدم المساواة مع المتطلبات الصارمة للكلاسيكيات العظيمة أوفقه اللغة ؛ ولما كان كل سيد انجليزى يقرأ أدبه الخاص فى وقت فراغه على أية حال ، فما معنى أخضاعه للدراسة المنهجية ؟ وخاضت الجامعتان العتيقتان معارك مؤخرة عنيفة ضد هذا الموضوع الذى يحمل طابع الهواية بصورة محزنة : كان ما يمكن فحصه هو تعريف المادة الأكاديمية ، ولما كانت الانجليزية لا تعدو كونها أشاعات كسولة عن الذوق الأدبى ، فقد كان من الصعب معرفة كيفية جعلها كنيية بما يكفى لجعلها مؤهلة كبحث أكاديمى مناسب . ويمكن القول أن هذه واحدة من المشكلات القليلة المرتبطة بدراسة الانجليزية والتى تم حلها فعليا منذ ذلك الوقت . أما الاحتقار المحموم لهذا الموضوع الذى أظهره أول أستاذ « أدبى » حقيقى فى أوكسفورد ، السير والتر رالى Sir Walter Raleigh فيجب أن نقرأه حتى نصدق^(١٤) . وقد احتل رالى هذا المنصب خلال السنوات المؤدية إلى الحرب العالمية الأولى ، ومن الأمور المحسوسة فى كتابته ارتياعه لنشوب الحرب ، وهو الحدث الذى سمح له بأن يهجر التهويمات المؤنثة للأدب ويضع قلمه فى خدمة شيء أكثر رجولة - هو الدعاية الحربية . كانت الطريقة الوحيدة التى بدا أن بإمكان الانجليزية تبرير وجودها بها فى الجامعتين العتيقتين هى الخلط المنهجى بينها وبين الكلاسيكيات ، لكن المتخصصين فى الكلاسيكيات لم يكونوا مستعدين لتقبل وجود هذه المحاكاة الساخرة المحزنة لهم .

وإذا كانت الحرب العالمية الامبريالية الأولى قد أجهزت بدرجة أو بأخرى على السير والتر رالى ، وأمدته بهوية بطولية تتمشى بدرجة مريحة أكثر مع هوية سميح الاليزابيثى ، فإنها قد حددت أيضا الانتصار النهائى للدراسات الانجليزية فى أوكسفورد وكمبريدج . فأحد أشد خصوم الانجليزية

• Teutonic : نسبة إلى القبائل الجرمانية أو السلتيه القديمة - يعنى هنا جرمانى - م

ضراوة - وهو فقه اللغة - كان وثيق الارتباط بالتأثير الجرمانى ؛ ولما تصادف أن كانت انجلترا تمر بحرب كبرى مع ألمانيا ، فقد أصبح ممكنا تلطيف سمعة فقه اللغة الكلاسيكى باعتباره شكلا من الهراء التيتونى* السمج لا يجب لأى انجليزى يحترم نفسه أن يرتبط به ^(١٥) . وكان انتصار انجلترا على ألمانيا يعنى تجديداً للاعتزاز القومى ، وصعوداً للنزعة الوطنية لا يمكنه الا أن يدعم قضية الانجليزية ، لكن ، وفى ذات الوقت ، فإن الجراح الفائرة للحرب ، وطرحها للتساؤل بشكل لا يطاق كل الافتراضات الثقافية السابقة ، اتاحت المجال لظهور « جوع روحى » كما وصفه أحد المعلقين المعاصرين ، بدأ أن الشعر يقدم اجابة عليه . انها لفكرة مهذبة أننا ندين بالدراسة الجامعية للانجليزية ، جزئيا على الأقل ، لمذبحة لا معنى لها . أن الحرب العالمية ، بمذبحتها لبلاغة الطبقة الحاكمة ، قد وضعت نهاية لبعض أشد أشكال الشوفينية سخيا والتي ازدهرت عليها الانجليزية من قبل : فلن يكون هناك الكثيرون من أمثال والتر رالى بعد ويلفريد اوين Wilfred Owen . لقد صعد الأدب الانجليزى إلى سدة السلطة على ظهر النزعة القومية لزمان الحرب ، لكنه أيضا كان يمثل بحثا عن حلول روحية من جانب طبقة حاكمة انجليزية اهتز بشدة احساسها بالهوية ، وجرحت روحها بصورة لا تمحى الفظائع التى تحصلتها . وسوف يكون الأدب عزاء وإعادة توكيد فى نفس الوقت ، أرضية مألوفة يمكن للانجليز أن يجتمعوا عليها من جديد لكى يستكشفوا ، ولكى يجدوا بديلا ما ، لكابوس التاريخ .



كان مهندسو الموضوع الدراسى الجديد فى كمبريدج ، فى مجملهم ، أشخاصا يمكن تبرئتهم من جريمة وذنب قيادة رجال الطبقة العاملة الانجليز إلى حافة الهاوية . فقد خدم ف. ر. ليفيز كممرض طبي فى الجبهة ؛ وكانت كوينى دوروثى روث Queenie Dorathy Roth التى أصبحت فيما بعد ك. د. ليفيز Q. D. Leavis امرأة معفاة من تلك الارتباطات ، وكانت على أية حال لا تزال طفلة عند اندلاع الحرب . ودخل أ. ا. ريتشاردز I. A. Richards الجيش عقب تخرجه ، أما التلميذان المشهوران لهؤلاء الرواد ، ويليام امبسون William Empson ول. س. نايتس L. C. Knights فكانا

اطفالا كذلك عام ١٩١٤ . وعلاوة على ذلك ، فإن أبطال الانجليزية كانوا ينحدرون في جملتهم من طبقة اجتماعية بديلة لتلك الطبقة التي قادت بريطانيا إلى الحرب . فكان ف. ر. ليفيز ابن تاجر آلات موسيقية ، وك. د. روث ابنة تاجر أقمشة وجوارب ، وأ. إ. ريتشاردز ابن مدير أعمال في تشيشاير . كان من نصيب الانجليزية أن تصاغ ليس على أيدي الأرستقراطيين الهواة الذين شغلوا الكراسي الباكورة لاستاذية الأدب في الجامعتين العتيقتين ، بل على أيدي أبناء البرجوازية الصغيرة الإقليمية . وكانوا أعضاء طبقة اجتماعية تدخل الجامعتين التقليديتين للمرة الأولى ، قادرين على تحديد وتحدي الافتراضات الاجتماعية التي ترشد أحكامها الأدبية على نحو لم يكن يستطيعه حواريو السير آرثر كويلر كوتش . ولم يكن أى منهم يعاني من العيوب المعقدة للتعليم الأدبي المحض من نوع كويلر كوتش : فقد هاجر ف. ر. ليفيز إلى الانجليزية من التاريخ ، وكانت تلميذته ك. د. روث تعتمد في عملها على علم النفس والانتروبولوجيا الثقافية . أما أ. إ. ريتشاردز فقد تدرب على العلوم العقلية والأخلاقية .

وفي صياغتهم للانجليزية لتكون فرعا جادا من فروع المعرفة ، نسف هؤلاء الرجال والنساء افتراضات جيل الطبقة العليا السابق للحرب . وما من حركة تالية ضمن نطاق دراسات الانجليزية اقتربت من استعادة شجاعة وجذرية موقفهم . ففى أوائل العشرينات كان من غير الواضح بصورة يائسة لماذا تستحق الانجليزية عناء دراستها على الإطلاق ، وبحلول أوائل الثلاثينات أصبحت المسألة هي لماذا يستحق الأمر عناء اضاءة وقتك في دراسة أى شيء آخر . لم تكن الانجليزية مجرد موضوع يستحق الدراسة ، بل هي البحث التمديني الأرقى ، الجوهر الروحي للتشكيل الاجتماعي . وبدلا من أن تمثل مهمة هواية أو مهمة انطباعية ، كانت الانجليزية حلبة تبرز فيها بوضوح حي أشد مشكلات الوجود الانساني محورية - لماذا يعنى أن تكون شخصا ، وأن ترتبط في علاقة ذات مغزى مع الآخرين ، وأن تحيا انطلاقا من المركز الحيوي لأشد القيم جوهرية - وتحصيص موضوعا لأعمق تحميم . وكان تمحيص (سكرويتيني) Scrutiny هو عنوان المجلة النقدية التي يدها الزيجان ليفيز عام ١٩٣٢ ، والتي مازال أمامنا أن نتجاوزها في تقانيها العنيد للمحورية الأخلاقية لدراسات الانجليزية ، وفي ارتباطها الحاسم بنوعية الحياة

الاجتماعية ككل . ومهما كان « فشل » أو « نجاح » قمحيص . ومهما جادل المرء في الاختيار بين تعصب المؤسسة الادبية المناهض لليفيز وبين فظاظة حركة قمحيص ذاتها ، تبقى حقيقة أن طلاب الانجليزية اليوم في انجلترا « ليفيزيون » سواء عرفوا ذلك أم لا ، حولهم بشكل لا رجعة فيه ذلك التدخل التاريخي . لم تعد ثمة حاجة اليوم لأن يحمل المرء بطاقة بأنه ليفيزي أكثر من حاجته لأن يحمل بطاقة بأنه كويرنيكي : فقد تغلغل هذا التيار في مجرى الدم لدراسات الانجليزية في انجلترا مثلما أعاد كوير نيكوس تشكيل معتقداتنا الفلكية ، أصبح شكلاً من الحكمة النقدية الثلقائية ، راسخاً قدر رسوخ يقيننا بأن الأرض تدور حول الشمس . وربما كان موت « مناظرة ليفيز » الفعلي أكبر علامة على انتصار قمحيص .

وما أدرك الزوجان ليفيز هو أنه إذا سُمح لامثال السير آرثر كويلر كوتش بالانتصار ، فسوف يتحول النقد الادبي إلى مسار تاريخي جانبي لا تزيد دلالاته الاصلية عن دلالة السؤال عما إذا كان المرء يفضل البطاطس على الطماطم . وفي وجه مثل ذلك « الذوق » المتقلب ، شديداً على محورية التحليل النقدي الصارم ، وعلى الانتباه المنضبط لكـ « الكلمات على الصفحة » . ولم يحنأ على ذلك لجرد اسباب تقنية أو جمالية ، بل لأن له أوثق ارتباط بالآزمة الروحية للحضارة الحديثة . فالادب ليس هماً في ذاته فقط ، بل لأنه يضم على نحو مكثف طاقات ابداعية تتخذ في كل مكان موقف الدفاع في المجتمع « التجاري » الحديث . وفي الادب ، وربما في الادب وحده ، مازال يتبدى حس حيوى بالاستخدامات الابداعية للغة ، على عكس التقليل المتزمت من قيمة اللغة والثقافة التقليدية والصارخ الوضوح في « المجتمع الجماهيري » . ونوعية لغة مجتمع ما هي أبلغ مؤشر على نوعية حياته الشخصية والاجتماعية : فالمجتمع الذي كف عن تقدير الادب هو مجتمع مغلق بصورة قاتلة أمام الدوافع التي خلقت وأبقت على أفضل ما في الحضارة الانسانية . وفي السلوكيات المتمدنية لانجلترا القرن الثامن عشر ، أو في المجتمع الزراعي « الطبيعي » ، « العضوي » في القرن السابع عشر ، يمكن للمرء أن يتبين شكلاً من الادراك الحى بدونه يضمرويموت المجتمع الصناعي الحديث .

أن يكون المرء نوعاً معيناً من طلاب الانجليزية في كامبريدج في أواخر

العشريّات والثلاثينات من هذا القرن ، كان يعنى أن يجرفه هذا الهجوم الحماسى ، الجدالى ضد ملامح الرأسمالية الصناعية ابتداءً . كان مما يبعث الرضى أن يعلم المرء أن كونه طالباً للانجليزية ليس أمراً ذا قيمة فقط بل أنه أهم طريقة للحياة يمكن للمرء تخيلها - أن المرء يساهم بطريقة المتواضعة فى دفع مجتمع القرن العشرين إلى الوراء باتجاه الجماعة « العضوية » لانجلترا القرن السابع عشر ، وأن المرء يتحرك عند أشد ذرى الحضارة تقدمية . وأولئك الذين كانوا يأتون إلى كمبريدج متوقعين بتواضع أن يقرأوا بضع قصائد وروايات سرعان ما كانت أوهامهم تنتفض : فلم تكن الانجليزية مجرد فرع واحد بين فروع كثيرة للمعرفة ، بل أكثر الموضوعات محورية على الإطلاق ، وهى أرقى بما لا يقاس من القانون ، أو العلم ، أو السياسة ، أو الفلسفة ، أو التاريخ . إن لهذه الموضوعات مكانها ، كما سلمت تمحيص بتدمير ، لكنه مكان يجب تقييمه بمحك الأدب ، الذى لم يكن موضوعاً أكاديمياً بقدر ما كان استكشافاً روحياً مرادفاً لمصير الحضارة ذاتها . بجسارة تمسب الانفاس ، أعادت تمحيص رسم خريطة الأدب الانجليزي بطرق لم يشف منها النقد تماماً على الإطلاق . وكانت الطرق الرئيسية على هذه الخريطة تمر عبر تشوسر ، وشيكسبير ، وجونسون Jonson ، واليعاقبة والميتاليزيين ، وبانيان Bunyan ، وبوب ، وصمويل جونسون Samuel Johnson ، ويليك Blake ، وورد سورت Wordsworth وكيتس Keats ، وأوستن Austen ، وجورج إليوت George Eliot ، وهو بكتنيز Hopkins ، وهنرى جيمس Henry James ، وجوزيف كونراد Joseph Conrad ، و T. S. Eliot و د. هـ . لورنس D.H. Lawrence . كان هذا هو « الأدب الانجليزي » : أما سبنسر Spenser وبراين Dryden ودراما عصر استعادة الملكية ، وديفو Defoe ، وفيلدينج Fielding ، وريتشارد سون Richardson ، وستين Sterne ، وشيلي Shelley ، وبايرون ، Byron ، وبتنيسون Tennyson ، وبراوننج Browning ، وأغلب الروائيين الفيكتوريين ، وجويس Joyce ، وولف Woolf ، وأغلب الكتاب بعد ذ . هـ . لورنس فكانوا يشكلون شبكة من الطرق الفرعية تتناثر بينها بعض الطرق المسدودة . وكان ديكنز Dickens مستبعداً فى البداية ثم أدخل ، وضمّت « الانجليزية » امرأتين ونصف ، إذا حسبنا اميلي برونتى Emily Bronte كحالة هامشية ، وكان كل مؤلفيها تقريباً محافظون .

مفككاً « القيم الأدبية » المجردة ، أصرت تمحيص على أن الطريقة التي يقيم بها المرء الأعمال الأدبية من تبطه يعمق بأحكام أعمق حول طبيعة التاريخ والمجتمع ككل . وفي مواجهة المقاربات النقدية التي رأت في تشريح النصوص الأدبية شيئاً من قلة الذوق ، معادلاً في المجال الأدبي للأيذاء البدني الجسم ، طورت التحليل الأشد صرامة لتلك الموضوعات المقدسة . وإزاء رعيها من الافتراض اللطيف بأن أى عمل مكتوب بانجليزية رشيقة مماثل في جودته بدرجة أو بأخرى لأى عمل آخر ، أصرت . على التمييز الأشد صرامة بين الخصائص الأدبية المختلفة : فبعض الأعمال « تستحق الحياة » بينما البعض الآخر لا يستحقها بالتأكيد ، ونتيجة لعدم ارتياحه إزاء النزعة الجمالية المترهبة للنقد التقليدي ، أدرك ليفيز في سنواته الأولى الحاجة إلى تناول المسائل الاجتماعية والسياسية : حتى أنه ، عند نقطة معينة ، أظهر بحذر نوعاً من الشيوعية الاقتصادية . لم تكن تمحيص مجرد مجلة ، بل بؤرة حملة أخلاقية وثقافية : كان أنصارها يخرجون إلى المدارس والجامعات ليخوضوا المعركة هناك ، مغذين من خلال دراسة الأدب نوع الاستجابات الثرية ، المركبة ، الناضجة ، المميزة ، والجادة أخلاقياً (وكلها اصطلاحات محورية لمجلة تمحيص) التي تسلك الأفراد من أجل البقاء في مجتمع ممكن من الرومانسيات الهابطة ، والعمل المستتب ، والاعلانات الثقافية ، ووسائل الاعلام التي تنتشر الابتذال .

وأنا أقول « البقاء » ، لأنه بصرف النظر عن لهو ليفيز القصير الأمد « بنوع من الشيوعية الاقتصادية » ، لم يكن هناك أبداً أى بحث جاد لمحاولة تغيير ذلك المجتمع فعلاً . كان الأمر سعياً لتغيير المجتمع المميكن الذي يولد هذه الثقافة الذابلة أقل مما كان سعياً لتحمله . بهذا المعنى ، يمكن للمرء أن يزعم ، أن تمحيص قد اعترفت بعجزها من البداية . وكان شكل التغيير الوحيد الذي تمتعته هو التربية : فعن طريق زرع أنفسهم في المعاهد التربوية ، كان المحصون ياملون أن يطوروا إدراكاً عضوياً ، ثرياً في أفراد مختارين هنا وهناك ، يقومون عندئذ بنقل هذا الإدراك إلى آخرين . وفي هذا الإيمان بالتربية ، كان ليفيز الوريث الحقيقي لمتيو أرنولد . لكن ، حيث أن هؤلاء الأفراد كان مقدراً لهم أن يكونوا قليلين ومتباعدين فيما بينهم ، بالنظر إلى التأثيرات الشريرة « للحضارة المعمة » ، كان الأمل الحقيقي الوحيد هو في

أن تقوم أقلية مثقفة محصنة بالابقاء على شعلة الثقافة مشتعلة في الأرض الخراب المعاصرة وأن تمررها ، من خلال تلاميذها ، إلى الأجيال المقبلة . وثمة أسس حقيقية للشك في أن الثقافة تتمتع بالقوة التحويلية التي أسبغها عليها أرنولد وليفيز . لأنها ، في نهاية المطاف ، جزء من المجتمع وليست حلاله ، فمن سيديى المربين ، كما تسامى ماركس ذات مرة ؟ إلا أن تمحيص اعتنقت هذا « الحل » المثالي لأنها نفرت من التفكير في حل سياسي . أن قضاء دروسك الانجليزية في تنبيه أطفال المدارس إلى خداع الاعلانات أو إلى الفقر القوي للصحافة الشعبية هو مهمة هامة ، وأهم بالتأكيد من تحفيظهم هجوم حملة الرماح The Charge of the Light Brigade وقد أسست تمحيص بالفعل هذه الدراسات الثقافية ، في إنجلترا ، كواحد من أكثر إنجازاتها بقاء . لكن من الممكن أيضا أن نبرز للطلبة أن الاعلانات والصحافة الشعبية لا توجدان بشكلهما الراهن الا بسبب دافع الربح . أن الثقافة « المعمة » ليست النتائج الحتمى للمجتمع « الصناعى » بل انها سلبية هكل خاص من النزعة الصناعية ينظم الانتاج من أجل الربح وليس من أجل الاستعمال ، ويهتم بما سوف يبيع بدلا من الاهتمام بما له قيمة . وما من سبب لافتراض أن هذا النظام الاجتماعى لا يمكن تغييره ، لكن التغييرات الضرورية ستضى إلى ما هو أبعد مدى من القراءة الحساسة للملك لير King Lear . كان كل مشروع تمحيص راديكاليا بصورة مفزعة ويكاد يكون عبثيا بالفعل في الآن نفسه . وكما عبر أحد المعلقين بذكاء ، كان هناك احساس بأن تدهور الغرب يمكن تجنبه بالقراءة الفاحصة^(١٦) . هل كان صحيحا حقا أن الأدب يمكنه أن يصد التأثيرات المميتة للعمل الصناعى وتزمت وسائل الاعلام ؟ كان من المريح ، بلا شك ، أن يشعر المرء أنه بقراءة هنرى جيمس سينتمى إلى الطليعة الاخلاقية للحضارة ذاتها ، لكن ماذا عن كل أولئك الناس الذين لم يقرأوا هنرى جيمس ، والذين لم يسمعوا أبدا عن جيمس ، والذين سيمضون دون شك إلى قبورهم جاهلين برضا عن النفس أنه وجد ثم مضى ؟ هؤلاء الناس يشكلون بالتأكيد الاغلبية الاجتماعية الساحقة ، فهل هم متكسون أخلاقيا ، ومبتذلون انسانيا ، ومفلسون خياليا ؟ ربما كان المرء يتحدث عن أبويه وعن أصدقائه هنا ، ولذا يجب أن يتعمق قليلا . فالكثيرون من هؤلاء الناس يريدون جادين أخلاقيا وحساسين بدرجة كافية : ولا يريدون ميلا خاصا إلى التجول وهم يقتلون ، وينهبون ويسلبون ، وحتى لو فعلوا فلا يبدو أن من الصحافة أن

نرجع ذلك إلى حقيقة أنهم لم يقرأوا هنرى جيمس . كانت حالة تمحيص خبوية بطريقة لا مفر منها : فقد كانت تتم عن جهل عميق وعدم ثقة في قدرات أولئك الذين لم يكونوا محظوظين بما يكفي لكى يدرسوا الانجليزية في كلية دوننج كوليدج . لقد بدا أن الناس « العاديين » يكونون مقبولين إذا كانوا رعاة يقر من القرن السابع عشر أو رجال أدغال « حيويين » استراليين .

لكن ، كانت هناك أيضا مشكلة أخرى ، عكس هذه تقريبا . إذ لو لم يكن كل من لا يستطيعون ادراك تضمين enjambement في قصيدة افظاظا ومقرئين ، فليس كل من يستطيعون أنقياء أخلاقيا . كان الكثيرون منغمسين في الثقافة العميقة حقا ، لكن سيظهر بعد عقد أو نحوه من ميلاد تمحيص أن هذا لم يمنع بعضهم من الانخراط في أنشطة من قبيل الاشراف على قتل اليهود في وسط أوروبا . كانت قوة النقد الليفيى تكمن في قدرته على تقديم اجابة لم يقدر على تقديمها السير والتر رالى ، على سؤال ، لماذا نقرأ الأدب ؟ . وكانت الاجابة ، باختصار ، أن ذلك يجعلك شخصا أفضل . وثمة أسباب قليلة يمكن أن تكون أكثر اغراء من ذلك . وحين دخلت قوات الحلفاء معسكرات الاعتقال بعد تأسيس تمحيص بسنوات قليلة ، لتعتقل قواد كانوا يزجون ساعات فراغهم بأحد مجلدات جوته Goethe بدا أن شخصا ما لديه تفسير لذلك . إذا كانت قراءة الأدب تجعلك شخصا أفضل حقا ، فلم يكن ذلك أبدا بالطرق المباشرة التى تخيلتها هذه الاجابة في أفضل حالاتها . كان من الممكن أن تستكشف « التقاليد العظيمة » للرواية الانجليزية وتعتقد أنك بعمل ذلك توجه أبسلة ذات قيمة محورية - أسئلة ذات ارتباط حيوى بحياة الرجال والنساء المبددة في عمل غير مجد في مصانع الرأسمالية الصناعية . لكن ، كان من المفهوم أيضا أنك تعزل نفسك بصورة مدمرة عن أولئك الرجال والنساء ، الذين قد يكونوا بطيئين بعض الشيء في ادراك كيف أن تضمينا شعريا يحدث حركة توازن فيزيقى .

هنا ، ربما كانت أصول مهندسى الانجليزية التى ترجع إلى الطبقة المتوسطة الدنيا أمرا ذا معنى . فلاتهم شير ممتازين ، وإقليميين ، ومجهدون ، وذوى ضمير حى أخلاقيا ، لم يجد المحصون صعوبة في تحديد ما تمثله نزعة الهواية . الطائشة للسادة الانجليز من الطبقة العليا الذى شغلوا كراسى استاذية الأدب الأولى في الجامعات العتيقتين . لم يكن هؤلاء الرجال

من طبيعتهم : لم يكونوا ما يمكن أن يميل إلى احترامه بشكل خاص ابن صاحب متجر أو ابنة تاجر أقمشة ، باعتبارهم نخبة اجتماعية استبعدت قومهما من الجامعين العتيقين . لكن إذا كان لدى الطبقة المتوسطة الدنيا عداء عميق تجاه الارستقراطية العقيمة المترعمة فوقها ، فإنها كذلك تعمل بجد لتميز نفسها عن الطبقة العاملة التي تقع تحتها ، والتي تواجه الطبقة المتوسطة الدنيا دائما خطر السقوط إلى صفوفها . لقد ظهرت تمحيص نتيجة تضارب المشاعر الاجتماعي هذا : فهي راديكالية بالنسبة للمؤسسة الأدبية - الأكاديمية ، وذات عقلية شلالية تجاه جماهير الشعب . كان اهتمامها العنيف « بالمعايير » يتهدى النبلاء الهواة الذي يشعرون بأن والتر سافيدج لاندورور Walter Savage Landor ربما كان فلتنا على طريقته قدر فتنه جون ميلتون ، وذلك في نفس الوقت الذي تضع فيه اختبارات مستقصية عن أى شخص يحاول شق طريقه لدخول اللعبة . وكان المكسب تقرباً حاسماً في الهدف ، لم تلوثه تقاضات تذوق الخمر من جهة ، ولا الابتذال « الجماهيري » من جهة أخرى . وكانت الخسارة هي نزعة انعزالية داخلية عميقة : أصبحت تمحيص نخبة دفاعية تنظر إلى نفسها ، مثل الرومانسيين ، على أنها « مركزية » بينما هي هامشية في الحقيقة ، وتعتقد أنها هي كمبريدج « الحقيقية » بينما كمبريدج الحقيقية منهمكة في حجب المناصب الأكاديمية عنها . وتعتبر نفسها طليعة الحضارة بينما تمجد من منطلق الحنين إلى الماضي تلك الوحدة العضوية لعمال الزراعة المستغلين في القرن السابع عشر .

إن الحقيقة الوحيدة المؤكدة عن المجتمع العضوى ، كما طلق راييموند وليامز ، هي أنه قد انقضى دوماً (١٧) . فالمجتمعات العضوية لا تعدو أن تكون أساطير ملائمة لمهاجمة الحياة المميكة للراسمالية الصناعية الحديثة . ونتيجة لعجزهم عن تقديم بديل سياسي لهذا النظام الاجتماعي ، قدم المحصونون بديلاً « تاريخياً » بدلاً من ذلك ، مثلما فعل الرومانسيون من قبلهم . لقد أصروا ، بالطبع ، على أنه ما من رجوع حر إلى العصر الذهبي ، مثلما حرص على أن يفعل كل كاتب إنجليزي رفع مزاعم يوتوبيا تاريخية من نوع ما . وكان الموضع الذي بقى فيه المجتمع العضوى قائماً ، بالنسبة لليفيزيين ، هو بعض استخدامات اللغة الإنجليزية . ن لغة المجتمع التجارى لغة مجردة ومصابة بالانيميا : فقد فقدت صلتها بالجذور الحية للخبرة الحسية . إلا أن اللغة ، في

الكتاب « الانجليزية » حقاً ، « تصور بشكل متعين » تلك الخبرة المحسوسة : فالأدب الانجليزي الحقيقي ثرى لفظياً ، ومركب ، وثقسي ، وخاص ، والقصيدة الأفضل إذا أردنا تصوير الأمر على نحو كاريكاتوري بعض الشيء ، هي التي إذا قرئت بصوت عال أحدثت صوتاً يشبه قضم تفاحة . و « صحة » و « حيوية » تلك اللغة هي نتاج حضارة « صحية » : لأنها تجسد تكاملاً ابداعياً قد فقد تاريخياً ، وهكذا تعنى قراءة الأدب استعادة الصلة الحيوية بجذور وجود المرء ذاته . كلن الأدب ، بمعنى من المعانى ، مجتمعاً عضوياً قائماً بذاته : وهو هام لأنه لم يكن أقل من ايديولوجيا اجتماعية كاملة .

كان إيمان الليفية بـ « الهوية الانجليزية الجوهرية » « essential Englishness » - أى إقتناعها بأن بعض أنواع الانجليزية أكثر انجليزية من غيرها - طيبة برجوازية - صغرية من شوفينية الطبقة العليا التي ساعدت على ميلاد الانجليزية في المقام الأول . وصارت هذه الشوفينية المفرطة أقل بروزاً بعد عام ١٩١٨ ، حين بدأ المجتدون السابقون وطلاب الطبقة المتوسطة الذين يتلقون مساعدة من الدولة يتغلغلون في روح المدرسة الثانوية الاصلية لأوكسبريدج ، وأصبحت « الهوية الانجليزية » بديلاً محلياً ، أكثر تواضعاً لها . كانت الانجليزية كموضوع دراسى مستمدة ، جزئياً ، من تحول تدريجى في النعمة الطبقية داخل الثقافة الانجليزية : لم تكن « الهوية الانجليزية » مسألة رفرفة راية إمبريالية بقدر ما كانت مسألة رقص ريفى ، كانت شعبوية وريفية أكثر من كونها متروبوليتانية وأرستقراطية . لكنها إذا كانت قد شجبت الافتراضات الرخوة لرجل مثل السير والتر رالى على أحد المستويات ، فقد كانت متواطئة معها على مستوى آخر . كانت شوفينية عدلتها طبقة اجتماعية جديدة ، كان يمكنها بقليل من الجهد أن ترى نفسها عميقة الجذور في « الشعب الانجليزي » لدى جون بانينان أكثر مما هي في طائفة حاكمة متباينة . وكانت مهمتها هي حماية الحيوية المؤارة للانجليزية الشيكسبيرية من الدليل هيرالد Daily Herald ، ومن اللغات السيئة الطالع مثل الفرنسية التي لا تستطيع الكلمات فيها أن تصور على نحو متعين معانيها الخاصة . واستندت كل مقولة اللغة هذه على نزعة محاكاة ساذجة : كانت النظرية أن الكلمات تكون على نحو ما في أفضل أحوالها الصحية حين تقترب من شرط الاشياء ، وهكذا تكف عن أن تكون كلمات على الإطلاق . واللغة مستلبة

أوهابطة ما لم يتم شحنها بالانسجة، الفيزيقية للخبرة الفعلية ، وتسمينها بالعصارات الوفيرة للحياة الواقعية . وإذا تسلحنا بهذه الثقة في الهوية الانجليزية الجوهرية ، يمكننا أن نقود الكتاب ذوى النزعة اللاتينية أو المتحررين من الجسد (ميلتون ، وشيلي) إلى باب الخروج ، ونخصص مكان الصدارة للكتاب « المتعنين دراميا » (دون ، وهوبكنز) . لم يكن ثمة مجال للنظر إلى إعادة رسم خريطة المجال الأدبي هذه كمجرد تأسيس عقل لتقاليد ، على هدى مفاهيم أيديولوجية مسبقة محددة : إذ كان الشعور السائد هو أن أولئك الكتاب يجسدون فعلا جوهر الهوية الانجليزية .

وفي الحقيقة ، كان يجرى رسم الخريطة الأدبية في مكان آخر . ففي عام ١٩١٥ قدم إلى لندن ت. س. إليوت ، وهو ابن عائلة « أرستقراطية » من سان لويس كان دورها التقليدي في الزعامة الثقافية يعانى التآكل على يد الطبقة المتوسطة الصناعية لامتها .^(١٨) وإذا أفزعته ، مثل تمحيص ، الجذب الروحي للرأسمالية الصناعية ، لمح إليوت بديلا في حياة الجنوب الأمريكى القديم - وهو مرشح آخر لدور المجتمع العضوى الوهمى ، حيث لا يزال للدم والتربة قيمة . ووصل إليوت إلى إنجلترا وقد أزيح عن مكانه ثقافيا وجُرد من ميراثه روحيا ، وفيما وصف بحق بأنه « أكثر أعمال الامبريالية الثقافية التى يمكن أن ينتجها القرن طموحا » ،^(١٩) شرع في تنفيذ عملية انقاذ وهدم شاملة في تقاليدما الأدبية . فقد تم فجأة رفع شأن الشعراء الميتافيزيقيين وكتاب الدراما اليعقوبيين ، وتم اسقاط ميلتون والرومانسيين بوقاحة ، وتم استيراد منتجات أوروبية منتقاه ، تشمل الرمزيين الفرنسيين .

ومثلما كان الامر في حالة تمحيص ، كان هذا أكثر بكثير من إعادة تقييم « أدبية » : إذ لم يكن يعكس ما هو أقل من قراءة سياسية شاملة للتاريخ الانجليزى . ففي بواكير القرن السابع عشر ، حين كانت الملكية المطلقة والكنيسة الانجيلية لا تزالان مزدهرتين ، أظهر الشعراء أمثال جون دون وجورج هربرت (وكلاهما إنجليى محافظ) وحدة في الادراك *sensibility* ، دمجا سهلا للفكر والشعور . كانت اللغة على اتصال مباشر بالخبرة الحسية ، وكان الذهن « على قمة الحواس » ، وكان التفكير في فكرة فيزيقيا مثل شم وردة . وبحلول نهاية القرن ، سقطت الانجليزية من هذه الحالة الفردوسية . قطعت حرب أهلية عنيفة رأس الملك ، ومزقت بيوريتانية الطبقة الدنيا

الكنيسة ، وأخذت في الصعود تلك القوى التي ستنجح المجتمع العلماني الحديث - أى العلم ، والديمقراطية ، والعقلانية ، والفردية الاقتصادية . ومنذ أندرو مارفل Andrew Marvell ، على وجه التقريب ، استمر الاتحاد ، إذن ، طول الوقت . وفي وقت ما من القرن السابع عشر ، رغم أن اليوت غير واثق من التاريخ المضبوط ، بدأ « انفصام في الإدراك » : لم يعد التفكير مثل الشم ، وإنجرفت اللغة لتتفصل عن التجربة ، وكانت النتيجة هي الكارثة الأدبية لجون ميلتون ، الذي خدّر اللغة الانجليزية لتصبح طقساً مجدياً . كان ميلتون ، بالطبع ، ثورياً بيوريتانياً أيضاً ، مما قد لا يكون مُنبت الصلة بنفور إليوت ، وفي الواقع ، فإنه كان جزءاً من التقليد الراديكالي غير المتمثلة العظيمة في إنجلترا التي أنتجت ف. ر. ليفيز ، ومن هنا تصبح مسارعة ليفيز إلى تأييد حكم إليوت على الفردوس المفقود Paradise Lost مثيرة للسخرية بوجه خاص . ويعد ميلتون ، وأصل الإدراك الانجليزي انقسامه إلى نصفين متقصلين : فكان بعض الشعراء يستطيعون أن يفكروا لكنهم لا يستطيعون أن يشعروا ، بينما يستطيع آخرون أن يشعروا لكنهم لا يستطيعون أن يفكروا . وتدهور الأدب الانجليزي إلى النزعة الرومانسية والنزعة الفيكتورية : الآن ترسخت بقوة مرطقات « المبقرية الشعرية » ، و « الشخصية » ، « الضوء الداخلي » ، وكلها مذاهب فوضوية لمجتمع فقد الإيمان الجماعي وتدهور إلى نزعة فردية ضالة . ولم يبدأ الأدب الانجليزي في التماثل للشفاء الا بظهور ت . س . إليوت .

إن ما كان اليوت يهاجمه في الحقيقة هو مجمل إيديولوجية ليبرالية الطبقة الوسطى ، والايديولوجيا الحاكمة الرسمية للمجتمع الرأسمالي الصناعي . فالليبرالية ، والرومانسية ، والبروتستانتية ، والفردية الاقتصادية : كلها تمثل العقائد الجامدة الشاذة لأولئك الذين طردوا من البستان السعيد للمجتمع العضوي ، وليس لديهم ما يلوذون به سوى مواردهم الفردية الحقيقية . وحل اليوت الخاص هو نزعة تسلطية يمينية متطرفة : فلا بد للرجال والنساء من التخصية بـ « شخصياتهم » وأرائهم الثقافية من أجل نظام لا شخصي . وفي مجال الأدب ، فإن هذا النظام اللاشخصي هو التقليد^(٢٠) . ومثل أى تقاليد أدبية أخرى ، فإن تقاليد إليوت بالغة الانتقائية في الحقيقة : فلا يبدو ، في الواقع ، أن مبداءها المنظم هو أى

أعمال الماضي ذات قيمة أبدية ، بقدر ما هو أيها مستساعد ت. س. البيوت على كتابة شعره الخاص . إلا أن هذا البناء العقلي التعسفي يكتسب عندئذ ، بصورة متناقضة ، قوة سلطة مطلقة . فالأعمال الأدبية العظيمة تشكل فيما بينها نظاما مثاليا ، يُعاد تحديده من أن لآخر عند دخول أى رائعة جديدة . والكلاسيكيات الموجودة ضمن الحيز المزدحم للتقاليد تعيد ترتيب مواضعها بأدب لتفسح مكانا للقادم الجديد ، وتبدو مختلفة على ضوءه ؛ ولكن حيث أن هذا القادم الجديد لا بد أنه كان على نحو ما متضمنا من حيث المبدأ في التقاليد منذ البداية لكي يسمح له بالدخول على الإطلاق ، فإن دخوله يفيد في تأكيد القيم المحورية لتلك التقاليد . إن التقاليد ، بعبارة أخرى ، لا يمكن أن تؤخذ على غرّة : لأنها على نحو ما قد تنبت ، بصورة غامضة ، بالأعمال العظيمة التي لم تكتب بعد ، ورغم أن هذه الأعمال ، فور انتاجها ، ستسبب إعادة تقييم التقاليد ذاتها ، فإنها سوف تُمَتِّص دون مجهود في معدة التقاليد . والعمل الأدبي لا يمكن أن تكون له قيمة إلا بوجوده داخل التقاليد ، مثلما لا يمكن إنقاذ المسيحي إلا بأن يحيا في الرب ؛ كل الشعر يمكن أن يكون أدبا لكن بعض الشعر فقط هو الأدب بالحروف الكبيرة ، حسبيا يتصايف أن تكون التقاليد قد تدفقت فيه أم لا . وهذا ، مثل الرحمة الالهية ، أمر لا يقبل التمهيس : فالتقاليد ، مثل الرب القدير أو مثل حاكم مطلق متقلب المزاج ، تحجب حظوتها أحيانا عن مشاهير أدبية « عظيمة » وتتعم بها بدلا من ذلك على نص ضئيل متواضع مدفون في المجهل التاريخية . وعضوية النادي بالدعوة فقط : فبعض الكتاب ، مثل ت. س. إليوت ، يكتشفون مجرد إكتشاف أن التقاليد (أو « العقل الأوربي » ، كما يسميها البيوت أحيانا) تنبجس داخلهم تلقائيا ، لكن هذا ، مثلما في حالة متلقى الرحمة الالهية ، لا يتوقف على الفضل الشخصي ، وليس ثمة ما يمكنك عمله بهذا الشأن بطريقة أو بأخرى . وعضوية التقاليد تتيج لك أن تكون ، في أن واحد ، متسلطا ومتواضعا منكرا للذات ، وهى تركيبة وجد إليوت فيما بعد أنها أكثر إمكانا من خلال عضوية الكنيسة المسيحية .

وفي المجال السياسي ، اتخذ دفاع البيوت عن السلطة عدة أشكال . فقد غازل الحركة السياسية الفرنسية شبه - الفاشية لكسيون فوانسيمير Action Francaise ، وأبدى بضع تلميحات سلبية عن اليهود . وبعد تحوله إلى

المسيحية في منتصف العشرينات دعا إلى مجتمع زراعى في غالبيته تديره يضع « عائلات عظيمة » ونخبة صغيرة من المثقفين اللاهوتيين الذين يشبهونه . وأغلب الناس في ذلك المجتمع سيكونون مسيحيين ، لكن لما كان البوت بالغ المحافظة في تقديره لقدرة أغلب الناس على الايمان بأى شىء على الإطلاق ، فسوف يكون هذا الايمان الدينى غير واعد بدرجة كبيرة ، يحياه الناس في ايقاع الفصول . وهذا الدواء الذى يشفى كل العلل كان يقدم إلى العالم من أجل خلاص المجتمع الحديث تقريبا في الوقت الذى كانت فيه قوات هتلر تزحف على بولندا .

إن ميزة اللغة الوثيقة الارتباط بالتجربة ، بالنسبة لالبوت ، هى أنها تمكن الشاعر من تجاوز التجريدات القائلة للفكر العقلانى والامسك بقرائه من « لعاء المخ ، والجهاز العصبى ، والقنوات الهضمية »^(٢١) . ليس على الشعر أن يخاطب عقل القارئ : فلا يهم حقا ماذا تعنى القصيدة فعلا ، وقد أظهر البوت أنه لا تقلقه مطلقا التفسيرات المغالية لعله ذاته . فلم يكن المعنى غير رشوة تلقى للقارئ لتصرف إنتباهه ، بينما تتسلل القصيدة لتعمل عليه بطرق أكثر فيزيقية ولا وعيا . إن البوت المثقفة ، مؤلف القصائد الصعبة ذهنيا ، قد كشف في الحقيقة عن كل الاحتقار للذهن الذى يتمتع به أى شخص يمينى لا عقلانى . لقد أدرك بدهاء أن لغات العقلانية الليبرالية للطبقة المتوسطة قد إستهلكت : فلم يعد من المحتمل أن يقتنع أحد بالحديث عن « التقدم » أو « العقل » ، خصوصا وأن ملايين الجثث تفتش ميادين المعارك في أوروبا . لقد أخفقت ليبرالية الطبقة المتوسطة ، ولابد للشاعر أن ينتقب خلف هذه المقولات التى فقدت مصداقيتها عن طريق تطوير لغة حسنة يمكن أن تُجرى « اتصالا مباشرا مع الاعصاب » . لابد أن يختار الكلمات التى لها « شبكة من الجذور المجسات التى تغوص إلى أعماق المخاوف والرغبات »^(٢٢) والصور المألوفة بدرجة موحية التى يمكن أن تنفذ إلى تلك المستويات « البدائية » التى تكون عندها خبرة كل الرجال والنساء متشابهة . ربما لا زال المجتمع العضوى حيا في نهاية الأمر ، رغم أنه يحيا فقط في اللاوعى الجمعى : ربما كانت هناك رموز وايقاعات عميقة في النفس ، نماذج عليا لا تقبل التحول عبر التاريخ ، يمكن للشعر أن يلمسها ويبعثها . أن أزمة المجتمع الأوروبى - الحرب العالمية ، والصراع الطبقي الحاد ، والاقتصاديات الرأسمالية المنهارة - يمكن حلها

بإدارة الظهور للتاريخ تماما ووضع الميثولوجيا مكانه . فعميقا تحت الرأسمالية المصرفية يرقد الملك الصياد ، والصور القوية للميلاد ، والموت ، والبحث التي يمكن أن يكشف فيها البشر هوية مشتركة . وطبقا لذلك ، نشر البوت الأرض الخراب The waste Land عام ١٩٢٢ ، وهي قصيدة تعلن أن عقائد الخصوبة تمسك مفتاح الخلاص للغرب . وقد استخدمت تقنياته الطبيعية الصارخة لأشد أغراض المؤخرة تخلفا : فقد انتزعت بعنف الوعي الروتينى لكى تبهث في القارئ احساسا بالهوية المشتركة في الدم والاحشاء .

إن رأى البوت في أن اللغة قد أصبحت راکدة وغير مريحة في العالم الصناعي ، وغير مناسبة للشعر . يحمل أوجه شبه بالشكلية الروسية ؛ لكن شاركه فيه كذلك إزرا باوند Ezra Pound ، و.ت.ا. هولم T.E.Hulme ، والحركة التصويرية Imagist . لقد وقع الشعر ضحية للرومانسيين ، وأصبح أمرا مغنيا ، ونسويا مليئا بالجيشان والمشارع الرقيقة . تراخت اللغة وفقدت ذكورتها ؛ وهي بحاجة إلى تصليدها ، وجعلها صلبة مثل الصخر ، وإعادة صلتها بالعالم الفيزيقي . والقصيدة التصويرية المثالية هي ثلاثة أبيات مقتضبة ذات صور حازمة ، مثل أمر يطلقه ضابط في الجيش . كانت العواطف مشوشة وموضع شك ، جزءا من حقبة صاخبة من المشاعر الليبرالية - الفردية المحلقة التي لا بد أن تفضع الآن للعالم اللا - إنسانى الميكانيكى للمجتمع الحديث . وبالنسبة لـ د. هـ. لورنس ، كانت العواطف ، و« الشخصية » ، و« الأنا » قد فقدت مصداقيتها بالمثل ، ولا بد أن تفسح المجال للقوة غير الشخصية على نحو لا يرحم للحياة التلقائية - الابداعية . مرة أخرى ، نجد السياسة خلف الموقف النقدي : لقد إنتهت ليبرالية الطبقة الوسطى ، وسوف تطردها تنويعا من ذلك المذهب الذكورى ، الأشد خشونة ، الذى كان مقدرا لباوند أن يكتشفه في الفاشية .

لم يتخذ طرح تمحيص ، في البداية على الأقل ، طريق الرجعية النيمينية المتطرفة . بل على العكس ، كانت لا تمثل أقل من موقف الخندق الأخير للنزعة الانسانية الليبرالية ، المهمة ، على عكس البوت وباوند ، بالقيمة الفريدة للفرد وبالمجال الابداعى المشترك بين الأشخاص . وكان بالامكان تلخيص هذه القيم بكلمة « الحياة » ، وهي كلمة جعلت تمحيص من عدم قدرتها على تعريفها فضيلة . وإذا سالت عن صياغة نظرية عاقلة لقضيتهم ، فقد أظهرت على هذا

النحو أنك في ظلام حالك : فيما أنك تشعر بالحياة أو لا تشعر . وكان الأدب العظيم أدبا مفتوحا على الحياة باحترام ، وما تعنيه الحياة يمكن أن يظهره الأدب العظيم . كانت القضية دائرية ، وحدسية ، ومحسنة ضد كل نقاش ، وتعكس الشلية المغلقة لليفيزيين أنفسهم . لم يكن واضحا في أى جانب تضمت الحياة في الاضراب العام ، أو ما إذا كان الاحتفاء بوجودها النابض في الشعر مساويا لتأييد البطالة الشاملة . وإذا كانت الحياة تمارس عملها في أى مكان فقد كان ذلك في كتابات د. هـ. لورنس ، الذى نصّب ليفيز بطلا في وقت مبكر ، إلا أن « الحياة التلقائية - الإبداعية » عند لورنس بدأ أنها تتعايش بسعادة مع أقصى نزعت التمييز الجنسي والعنصرية ، والسلطوية . وبدا أن هذا التناقض لا يزعج بوجه خاص سوى قلة من المصحين . أما الملامح اليمينية المتطرفة التى كان يشترك فيها لورنس مع اليوت وباوند - وهى إحتقار ساخط للقيم الليبرالية والديمقراطية ، وخضوع عبودى للسلطة اللاشخصية - فقد حذفت : أعيد فعليا بناء لورنس ليصبح انسانيا ليبراليا ، ووضع في مكانه باعتباره الترويج الظاهر « للتقاليد العظيمة » لفن القصص الانجليزى من جين أوستن إلى جورج اليوت ، وهنرى جيمس ، وجوزيف كونراد .

كان ليفيز محقا حين استشف في الوجه المقبول لـ د. هـ. لورنس نقدا قويا للـ - إنسانية انجلترا الرأسمالية الصناعية . فقد كان لورنس ، شأنه شأن ليفيز نفسه ، يُعدُّ ، بين أشياء أخرى ، وريثا لسلالة الاحتجاج الرومانسى للقرن التاسع عشر ضد عبودية الأجر المميكنة للرأسمالية ، وضد قمعيته الاجتماعية المعقدة وتخريبها الثقافى . لكن حيث أن كلا من لورنس وليفيز رفضا اجراء تحليل سياسى للنظام الذى يعارضانه ، فلم يبق أمامهما سوى الحديث عن الحياة التلقائية - الإبداعية التى أصبحت تزداد تجريدا بصورة صاخبة بقدر اصرارها على ما هو متعين . ويقدر ما كان يقل باطراد وضوح كيف أن الرد على مارفل على مائدة البحث سيفير العمل المميكن لعمال المصانع ، بقدر ما أخذت النزعة الانسانية الليبرالية لليفيز ترتدى في احضان الرجمية السياسية الاشد ابتذالا . وقد بقيت تمحيص حتى عام ١٩٥٢ ، وعاش ليفيز حتى عام ١٩٧٨ ؛ لكن خلال هذه المراحل الاخيرة تخففت الحياة بوضوح عن عداء شرس للتعليم الشعبى ، ومعارضة عنيدة للراديو الترانزستور ، وشكا عميقا في أن « إدمان التليفزيون » له علاقة قوية بالمطالب

الداعية إلى مشاركة الطلبة في التعليم العالي . كان يجب اداة المجتمع « التكنولوجيا - البنتمى » الحديث بلا تحفظ باعتباره « قمينا ويسبب القعامة » : وبدأ أن ذلك هو النتيجة النهائية للتميز النقدي الشامل . كان ليفيز المتأخر يأسف على اختفاء السيد الانجليزى النبيل : دارت العجلة دورة كاملة .



يرتبط اسم ليفيز ارتباطا وثيقا بمصطلح « النقد العمل » و « القراءة الفاحصة » ، ويمض أعماله المنشورة تحت مكانها بين أكثر أعمال النقد الانجليزى التى شهدها هذا القرن دقة وريادية . ومن المفيد أن نتأمل مصطلح « النقد العمل » هذا إلى مدى أبعد قليلا . يعنى النقد العمل منهجا كان يزدري اللغو عن الأدب الرفيع ولا يخشى عن حق أن يأخذ النص على حدة ، لكنه كان يفترض أيضا أنك يمكن أن تحكم على « العظمة » و « المركزية » الأدبيتين بتوجيه إنتباه مركز على القصائد أو القطع النثرية معزولة عن سياقاتها الثقافية والتاريخية . وإذا سلمنا بفتراضات تصحيح ، فليس ثمة مشكلة هنا حقا : فإذا كان الأدب « معان » healthy حين يُظهر حسا متعينا بالخبرة المباشرة ، فيمكنك إذن أن تحكم على هذا من شذرة نثر على نحو مؤكد مثلما يمكن للطبيب أن يحكم بأنك مريض أولا عن طريق تسجيل نبضك ولون جلنك . لم تكن ثمة حاجة لفحص العمل في سياقه التاريخي ، أو حتى لمناقشة بنية الأفكار التى يقوم على أساسها . فقد كانت مسألة تقييم نغمة وإحساس مقطع معين ، و « وضعه في مكانه » بشكل نهائى ثم الانتقال إلى الذى يليه . وليس واضحا فيم كان هذا الاجراء يزيد عن مجرد شكل أكثر صرامة من تذوق - الضمر ، مع التسليم بأن ما سيسميه الانطباعيون الأدبيون « مباركا » ستسميه أنت « قويا بصورة ناضجة » . وإذا بدأ مصطلح الحياة في مجمله ضبابيا وبالح الاتساع ، فقد بدت التقنيات النقدية لتحديد بالغة الضيق بالنسبة له . ولما كان النقد العمل في ذاته يُهدد بأن يتحول إلى بحث بالغ البرجماتية بالنسبة لحركة مهمة يشء ليس أقل من مصير الحضارة ، فقد احتاج الليفيزيون إلى دعمه بـ « ميتافيزيقا » ، ووجدوا واحدة في متناولهم في أعمال د . هـ . لورنس . ولما لم تكن الحياة نسقا نظريا ، بل مسألة حدس خاص ، فإن بإمكانك دائما أن تتخذ موقفك على أساس هذا الحدس لكى

تهاجم انساق الآخرين ؛ لكن حيث أن الحياة هي أيضا قيمة مطلقة بقدر ما تتخيل ، فإن بإمكانك كذلك أن تستخدمها لتوخي أولئك النفعيين والتجريبيين الذين لا يستطيعون أن يروا أبعد من أنوفهم . وكان من الممكن قضاء وقت طويل وأنت تعبر من إحدى هذه الجبهات إلى الأخرى ، حسب اتجاه نيران العدو . كانت الحياة مبدأ ميتافيزيقيا قاسيا ولا يقبل التساؤل بقدر ما تريد ، يفصل الخراف الأدبية عن النعاج بيقين إنجيلي ، لكن لما لم تكن تتبدى مطلقا إلا في الخصائص المتعينة ، فإنها لم تكن تشكل نظرية منهجية في ذاتها وبالتالي كانت محصنة ضد الهجمات .

و « القراءة الفاحصة » هي الأخرى عبارة تستحق الفحص . إنها مثل « النقد العملي » كانت تعنى التفسير التحليل المسهب ، وتقدم تريباقا قويا للهرء ذى النزعة الجمالية ، لكنها كذلك بدا أنها تتضمن أن كل مدرسة سابقة للنقد لم تقرأ سوى ما متوسطه ثلاث كلمات في كل سطر . والمطالبة بالقراءة الفاحصة تعني ، في الحقيقة ، أن تفعل ما هو أكثر من أن برار على الانتباه الواجب للنص . أنها تقترح بصورة لا مفر منها الانتباه لهذا وليس لشيء آخر : - « الكلمات على الصفحة » وليس للسيافات التي أنتجتها وتحيط بها . وهي تتضمن تحديدا لنطاق الاهتمام وكذلك تركيزا له - وهو تحديد يحتاجه بشدة الحديث الأدبي الذي يتجول بإرتياح منتقلا من نسيج لغة تينيسون Tennyson إلى طول لحيته . لكن « القراءة الفاحصة » في تبديدها لمثل هذه التهويمات الطرائفية ، كان في جعلتها ما هو أكثر من ذلك : فقد شجعت الوهم في أن أي قطعة من اللغة ، « أدبية » كانت أم لا ، يمكن دراستها أو حتى فهمها منعزلة . كانت بدايات « تشييء » reification العمل الأدبي ، أي معالجته كموضوع في ذاته ، والتي كانت ستجد ذروتها الطافرة في النقد الجديد الأمريكي .

كانت الرابطة الرئيسية بين إنجليزية كمبريدج والنقد الجديد الأمريكي هي عمل ناقد كمبريدج أ. ١ . ريتشاردز ، وإذا كان ليفيز يسعى إلى تخليص النقد بتحويله إلى شيء يقارب الدين ، وهكذا يواصل عمل ما تيو أرنولد ، فقد سعى ريتشاردز في أعماله خلال العشرينات لأن يضع له أساسا راسخا في مبادئ سيكولوجيا « علمية » صلبة . والخاصية الحادة ، المفقرة إلى الصورية لنشره تتناقض بصورة موحية مع الكثافة المرهقة لاسلوب ليفيز . يجادل

ريتشاردز بأن المجتمع في أزمة لأن التغير التاريخي ، والاكتشاف العلمي خصوصا ، قد سبق وقال من قيمة الميثولوجيات التقليدية التي عاش بها الرجال والنساء . ومن ثم ، اضطرب بصورة خطيرة التوازن الدقيق للنفس البشرية ، وحيث أن الدين لن يعود يفيد في إعادة التوازن ، فلا بد للشعر أن يقوم بالمهمة بدلا منه . إن الشعر ، كما يلاحظ ريتشاردز بخشونة مذهلة ، « قادر على إنقاذنا ، إنه وسيلة ممكنة تماما للتغلب على الفوضى » (٢٣) . ومثل أرنولد ، يعطى الأدب مكان الصدارة كإيديولوجيا واعية لاعادة بناء النظام الاجتماعي ، ويفعل ذلك في السنوات المضطربة اجتماعيا ، والذابلية اقتصاديا ، وغير المستقرة سياسيا والتي تلت الحرب العظمى .

والعلم الحديث ، فيما يزعم ريتشاردز ، هو نموذج المعرفة الحق ، لكنه لم يبلغ الكمال عاطفيا . وإن يلبي حاجة الشعب لاجابات على أسئلة « ماذا ؟ » و « لماذا ؟ » ، وسيكتفى بدلا من ذلك بالاجابة على سؤال « كيف ؟ » . ولا يعتقد ريتشاردز نفسه أن « ماذا ؟ » و « لماذا ؟ » هي أسئلة أصيلة ، لكنه يسلم باريحية بأن معظم الناس يفعلون ، وما لم تقدم بعض الاجابات - الزائفة على تلك الاسئلة - الزائفة فإن المجتمع قد ينهار . ودور الشعر هو أن يقدم تلك الاجابات - الزائفة . فالشعر لغة « انفعالية » emotive وليست « مرجعية » referential ، هو نوع من « الجملة التقريرية - الزائفة » pseudo-statement التي تبدو أنها تصف العالم لكنها في الحقيقة تنظم ببساطة مشاعرنا حوله بطرق مرضية . وأكثر أنواع الشعر كفاءة هو ذلك الذي ينظم أكبر عدد من الدوافع بأقل كمية من التعارض أو الاحباط . ويدون ذلك العلاج النفسى ، يمكن أن تنهار مقاييس القيم تحت « الامكانيات الأشد شرا للسينما ومكبر الصوت » (٢٤) .

في حسابات ريتشاردز الكمية ، كان النموذج السلوكى للعقل في الحقيقة جزءا من المشكلة التي كان يقترح لها حلا . وبدلاً من أن يطرح التساؤل النظرة المستلبة للعلم على أنه مسألة أداة خالصة ، « مرجعية » بصورة محايدة ، فإنه يشارك في هذه الضرافة الوضعية ثم يحاول بطريقة عرجاء أن يلحق بها شيئا أكثر بهجة . وبينما شن ليفيز الحرب على التكنولوجيين - البنتاميين ، حاول ريتشاردز أن يهزمهم في لعبتهم . وبالربط بين نظرية نفعية معيبة عن القيمة وبين نظرة جمالية أساسا للخبرة الانسانية (قالفن ، كما

يفترض ريتشاردز ، يعرف كل الخبرات الأكثر امتيازاً) ، يقدم الشعر كوسيلة « للمصالحة الباردة » لفوضى الوجود الحديث . إذا لم يكن يمكن حل التناقضات التاريخية في الواقع ، فإنها يمكن التوفيق بينها بصورة متألقة باعتبارها « دوافع » سيكولوجية خفية ضمن العقل التأمل . والفعل ليس مرغوباً فيه بوجه خاص ، لأنه يعمل إلى إعاقه أى توازن كامل للدوافع . يلاحظ ريتشاردز « ما من حياة يمكن أن تكون ممتازة وتكون فيها الاستجابات الأولية غير منظمة ومشوشة » (٢٤) . وتنظيم الدوافع الدنيا التى لا تخضع لقانون على نحو أكثر كفاءة سيضمن بقاء الدوافع الأعلى ، الأرقى ، وليس هذا بعيداً عن الإيمان الفيكتوري بأن تنظيم الطبقات الدنيا سيضمن بقاء الطبقات العليا ، وهو يرتبط به بصورة ذات مغزى .

أما النقد الجديد الأمريكى ، الذى ازدهر من أواخر الثلاثينات حتى الخمسينات ، فقد حمل أثراً عميقة لهذه المذاهب . ويؤخذ النقد الجديد عموماً على أنه يضم عمل إليوت ، وريتشاردز وربما كذلك ليفيز وويليام إميسون ، بالإضافة إلى عدد من النقاد الأدبيين الأمريكيين البارزين ، ومن بينهم جون كرو رانسوم John Crowe Ransom ، و.ك. ويمسات W.K. Wimsatt ، وكليث بروكس Cleanth Brooks ، وآلن تيت Allen Tate ، ومونرو بيردزلى Monroe Bredasley ، و.رب. بلاك مور R.P. Blackmur . ومما له مغزى أن الحركة الأمريكية كانت تضرب بجذورها في الجنوب الأمريكى المتخلف اقتصادياً - في إقليم الدم والتربية التقليديين حيث اكتسب ت.س. إليوت الشاب لمحة مبكرة من المجتمع العضوي . وخلال فترة النقد الجديد الأمريكى ، كان الجنوب في الواقع يمر بفترة تصنيع سريع ، بعد أن غزته الاحتكارات الرأسمالية الشمالية ؛ لكن مثقفي الجنوب « التقليديين » الذين أعطوا النقد الجديد إسمه ، من أمثال جون كرو رانسوم ، كانوا لا زالوا قادرين على أن يكتشفوا فيه بديلاً « جمالياً » للعقلانية العلمية العقيمة للشمال الصناعى . وبعد أن أزاحه الغزو الصناعى من مكانه مثل ت.س. إليوت ، وجد رانسوم ملاذاً في البداية في ما يسمى بحركة الفارين Fugitives الأدبية في العشرينات ، ثم في السياسة الزراعية Agrarian اليمينية في الثلاثينات . بدأت إيديولوجيا النقد الجديد في التبلور : كانت العقلانية العلمية تضرب « الحياة الجمالية » للجنوب القديم ، وتنتزع من الخبرة الإنسانية

خصوصيتها الحسية ، وكان الشعر حلا محتملا . كانت الاستجابة الشعرية ، على خلاف الاستجابة العلمية ، تحترم التكامل الحسي لموضوعها : فلم تكن مسألة ادراك عقل بل مسألة وجدانية تربطنا « بجسم العالم » . في رابطة دينية من الناحية الجوهرية . ومن خلال الفن ، يمكن أن نستعيد عالما مستلبا بكل ثراء تنوعه . والشعر ، بكونه نمطا تأمليا أساسيا ، سيحفزنا ليس الى تغيير العالم بل إلى توقيره على ما هو عليه ، ويعلمنا أن نتناوله بتواضع نزيه .

بعبارة أخرى ، كان النقد الجديد ، مثل تصحيص ، ايديولوجية إنثليجنسيا دفاعية ، مقتلعة الجذور أعادت في الأدب اختراع ما لم تستطع العثور عليه في الواقع . كان الشعر دينيا جديدا ، ملاذا تواقا للماضي من استلابات الرأسمالية الصناعية . وكانت القصيدة ذاتها معتمدة أمام البحث العقلي مثل الرب القديم ذاته : فهي توجد كموضوع مطلق على نفسه ، مكتملة بصورة غامضة في وجودها الفريد ذاته . كانت القصيدة هي ما لا يمكن كتابته بعبارات أخرى ، ولا يمكن التعبير عنه بأية لغة أخرى سوى ذاتها : وكل جزء من أجزائها مطوى على الأجزاء الأخرى في وحدة عضوية مركبة يُعد انتهاكها نوعا من التجديف . ومن ثم ، كان النص الأدبي ، بالنسبة للنقد الجديد الأمريكي مثلما بالنسبة لـ أ.أ. ريتشاردز ، يُدرك بما يمكن تسميته اصطلاحات « وظيفية » : مثلما طورت السوسولوجيا الوظيفية الأمريكية نموذجا « خاليا من النزاعات » للمجتمع ، « يتكيف » فيه كل عنصر مع كل عنصر آخر ، نبذت القصيدة كل احتكاك ، وعدم انتظام ، وتناقض في التعاون المتسابق (المتماثل symmetrical) لسماتها المتنوعة . وكانت النغمات الأساسية هي « التماسك » Coherence و « التكامل » : لكن إذا كان على القصيدة أيضا أن تحدث في القارئ موقفا ايديولوجيا محددًا تجاه العالم - هو ، تقريبا ، موقف قبول تأمل - فلا يمكن دفع هذا التأكيد على التماسك الداخلي إلى النقطة التي تنفصل فيها القصيدة عن الواقع تماما . ومن ثم كان ضروريا ربط هذا التأكيد على وحدة النص الداخلية بإصرار على أن العمل ، من خلال تلك الوحدة ، « يناظر » الواقع نفسه بمعنى من المعاني . وبعبارة أخرى ، فإن النقد الجديد ، نكس عن أن يبلغ مرتبة شكلية مكتملة ، وخفيلها بطريقة غير مُتقنة بنوع من التجريبية - بإيمان بأن خطاب القصيدة « يتضمن » في داخله الواقع على نحو ما .

وإذا كان للقصيدة أن تصبح حقا موضوعا في ذاته ، فقد كان على النقد الجديد أن يفصلها عن كل من المؤلف والقارئ . وقد افترض أ. أ. ريتشاردز بسذاجة أن القصيدة لم تكن أكثر من وسط شفاف يمكننا من خلاله أن نلاحظ العمليات processes النفسية للشاعر : فالقراءة هي مسألة إعادة خلق للحالة الذهنية للمؤلف في أذهاننا . وفي الحقيقة ، فإن الكثير من النقد الأدبي التقليدي كان يعتقد بهذا الرأي بصورة أو بأخرى . فالأدب العظيم هو نتاج رجال عظماء ، وقيمته تكمن أساسا في السماح لنا بالإنفاذ الحميم إلى أرواحهم . رتبة مشكلات عديدة في هذا الموقف . وبدائية ، فإنه يختزل كل الأدب إلى شكل مستتر من السيرة الذاتية : فنحن لا نقرأ الأعمال الأدبية كأعمال أدبية ، بل ببساطة كطرق ثانوية لمعرفة شخص ما . والامر الثاني ، أن هذه النظرة تستلزم أن الأعمال الأدبية هي حقا « تعبيرات » عن ذهن مؤلف ، مما لا يبدو طريقة مفيدة بوجه خاص لمناقشة شاملة وكوب حمراء صغيرة Little Red Riding Hood أو أغنية راقية الأسلوبية عن حب في البلاط الملكي . وحتى إذا نفذت إلى ذهن شيكسبير عند قراءة هامليت Hamlet ، فما معنى التعبير عن الامر على هذا النحو ، إذا كان كل ما نفذت إليه من ذهنه هو نص هامليت ؟ لماذا لا أقول بدلا من ذلك أنني أقرأ هامليت ، حيث أنه لم يترك دليلا على ذلك سوى المسرحية نفسها ؟ هل كان ما في ذهنه « مختلفا عما كتبه ، وكيف ندري ؟ هل عرف هو نفسه ما في ذهنه ؟ هل الكتاب على الدوام متحكمون تماما في معانيهم ؟

رفض النقاد الجدد بجسارة نظرية الرجل العظيم في الأدب ، مصرين على أن نوايا المؤلف في الكتابة ، حتى لو أمكن استعادتها ، ليس لها علاقة بتفسير نصه . كذلك لا يجب خلط الاستجابات العاطفية للقراء الميتين بمعنى القصيدة : فالقصيدة تعني ما تعنيه ، بصرف النظر عن نوايا الشاعر أو المشاعر الذاتية التي يستمد منها القارئ . (٣٦) المعنى شيء عام وموضوعي ، متقوس في نفس لغة النص الأدبي ، وليس مسألة دافع شعبي مفترض ما في رأس مؤلف شيع موتا ، ولا دلالات خاصة تصفية يمكن أن يربطها قارئ ما بكلماته . وسوف نناقش مزايا وعيوب هذا الرأي في الفصل الثاني ، وفي هذه الأثناء ، يجب الاقرار بأن مواقف النقاد الجدد من هذه الاسئلة كانت شديدة الارتباط بنزوعهم إلى تحويل القصيدة إلى موضوع

مكتف - بذاته ، صلب ومادى مثل جرة أو أيقونة . أصبحت القصيدة شكلا فراغيا بدل أن تكون سيرة زمنية . وسار إنقاذ النص من المؤلف والقارئ بدا بيد مع تخليصها من أحبولة أى سياق اجتماعى أو تاريخى . ومن المؤكد أن المرء بحاجة إلى معرفة ماذا كان يمكن أن تعنيه كلمات القصيدة بالنسبة لقراءها الأصليين ، لكن هذا النوع التقنى تماما من المعرفة التاريخية كان هو النوع الوحيد المسموح به . كان الأدب حلا للمشكلات الاجتماعية ، وليس جزءا منها ، ويجب اقتلاع القصيدة من حطام التاريخ ورفعها إلى فضاء سام فوقه .

كان ما فعله النقد الجديد ، فى الحقيقة ، هو تحويل القصيدة إلى صنم . وإذا كان أ.أ. ريتشاردز قد « نزع مادية » النص ، مختزلا إياه إلى نافذة شفافة مفتوحة على نفس الشاعر ، فإن النقاد الجدد الأمريكيين قد أعادوها مادية بانتقام ، وجعلوها تبدو شيئا ذا أربعة أركان ومقدمة تصد الحصى أكثر من كونها سيرة للمعنى . وكان هذا من قبيل المفارقة ، لأن نفس النظام الاجتماعى الذى كان ذلك الشعر احتجاجا ضده كان حافلا بمثل هذه « التشييبات » ، فهو يحول الناس ، والعمليات ، والمؤسسات إلى « أشياء » . هكذا أسبغ على القصيدة النقدية الجديدة ، مثلها مثل الرمز الرومانسى ، طابع سلطة غيبية مطلقة لا تقبل أى جدال عقلى . ومثلها مثل أغلب النظريات الأدبية الأخرى التى بحثناها حتى الآن ، كان النقد الجديد فى جذوره لا - عقلانية مكتملة ، وثيقة الارتباط بالدوجما (العقيدة الجامدة) الدينية (كان العديد من النقاد الجدد الأمريكيين البارزين مسيحيون) ، وسياسة « الدم والأرض » اليمينية للحركة الزراعية . لكن هذا لا يعنى الإحياء بأن النقد الجديد كان معاديا للتحليل النقدي ، أكثر مما كانت تمحيص . إذ بينما كان بعض الرومانسيين الأسبق يميلون إلى الانحناء فى صمت خاشع أمام سر النص الذى لا يسبر غوره ، غرس النقاد الجدد عن قصد أكثر تقنيات التشريح النقدي خشونة وعناداً . ونفس الدافع الذى حفزهم إلى الإصرار على وضع « موضوعى » للعمل قادهم أيضا إلى تطوير طريقة « موضوعية » صارمة لتحليله . والتقرير النمطى للنقد الجديد عن قصيدة يقدم بحثا صارما لمختلف « التوترات » tensions ، و « التعارضات » paradoxes و « تضاربات المضاير » ambivalences فيها ، مبينا كيف تحل هذه وتتكامل عن طريق

بنيته الصلدة . فإذا كان على الشعر أن يكون المجتمع العضوى الجديد في ذاته ، الحل النهائي للعلم ، والمادية ، وأقول الجنوب الأمريكى « الجمال » مالك العبيد ، فما كان له أن يستسلم للانطبعية النقدية أو للنزعة الذاتية الرخوة .

وفضلاً عن ذلك ، تطور النقد الجديد خلال السنوات التى كان فيها النقد الأدبى فى أمريكا الشمالية يناضل ليصبح « احترافياً » ، مقبولا كـ مذهب أكاديمى محترم . وكانت بطاريات أدواته النقدية طريقة لمناقشة العلوم المضبوطة بشروطها ، فى مجتمع كانت فيه تلك العلوم هى المعيار السائد للمعرفة . وهكذا ، فبعد أن بدأت الحركة حياتها كملحق أو بديل لـى نزعة انسانية للمجتمع التكنوقراطى ، وجدت نفسها تعيد انتاج تلك التكنوقراطية بطرقها هى . ذاب المتمرد فى صورة سيدة ، ومع تقدم الأربعينات والخمسينات ، أخذت المؤسسات الأكاديمية تضمه إليها بسرعة بالغة . وقبل مضى وقت طويل ، بدأ النقد الجديد وكأنه أكثر الأشياء طبيعية فى العالم النقدى الأدبى ، وفى الحقيقة ، كان يصعب تخيل أنه كان ثمة شئ آخر على الإطلاق . اكتمل المشوار الطويل الذى بدأ من ناشفيل ، وتينيسى ، موطن الفارين ، الى جامعات الرابطة الجامعية فى الشاطئ الشرقى . East Coast Ivy League Universities

وكان هناك سببان على الأقل جعلاً النقد الجديد يلقى قبولا حسنا فى الأكاديميات . الأول ، أنه قدم منهجا بيداجوجيا ملائما للتعامل مع أعداد متزايدة من الطلبة^(٢٧) . فتوزيع قصيدة قصيرة على الطلاب ليتفهموها كان أقل إرهاقا من وضع منهج دراسى عن روايات العالم العظيمة . والثانى ، أن رأى النقد الجديد فى القصيدة على أنها توازن هش لمواقف متضاربة ، توفيق فزبه لدوافع متناقضة ، ثبت أنه عميق الجاذبية للمتقنين الليبراليين المتشككين الذين أربكتهم العقائد الجامدة المتصادمة للحرب الباردة . فقراءة الشعر بطريقة النقد الجديد تعنى ألا تلزم نفسك بشئ : فكل ما يعطيك إياه الشعر هو « الفزاهة » ، وهى رفض هادئ ، تأمل ، عادل بصورة لا غبار عليها ، لـى شئ على وجه الخصوص . وهى تدفعك إلى معارضة المكابرة McCarthyism أو تأييد الحقوق المدنية أقل مما تدفعك إلى أن تخبر هذه الضغوط على أنها مجرد ضغوط جزئية ، تتوازن على نحو متناغم دون شك فى

مكان آخر من العالم عن طريق أضعافها المكمل لها . كانت ، بتعبير آخر ، رويشة للقصور الذاتى السياسى ، ومن ثم للخضوع للوضع القائم السياسى . وبالطبع ، كان ثمة حدود لهذه التعددية الخبيثة : فالقصيدة ، بعبارة كلينث بروكس ، هى « توحيد للمواقف فى مراتبية خاضعة لموقف كلى وحاكم » . (٢٨) كانت التعددية أمرا طيبا جدا ، بشرط ألا تنتهك النظام المراتبى ، يمكننا أن نتفق باستمتاع مختلف الاحتمالات المتنوعة لنسيج القصيدة ، طالما ظلت البنية الحاكمة للقصيدة سليمة لم تمس . والتعارضات يجب تحملها ، طالما أمكن دمجها فى هارمونية فى النهاية . كانت حدود النقد الجديد هى جوهرية حدود الديمقراطية الليبرالية : فالقصيدة ، كما كتب جون كرورانسوم ، « مثل دولة ديمقراطية ، إذا صح التعبير ، تحقق أهداف الدولة دون التضحية بالطابع الشخصى لمواطنيها » . (٢٩) . ومن المثير للاهتمام أن نعرف ماذا كان يمكن أن يفعله العيد الجنوبيون بهذا التأكيد .

وربما لاحظ القارئ أن « الأدب » ، فى أعمال النقد القلائل الأخيرين الذين ناقشتهم ، قد إنزلق بطريقة غير محسوسة ليصبح هو « الشعر » . فالنقاد الجدد و١ . ريتشاردز مهتمون بالقصائد على نحو حصري تقريبا ، ويتسع ت. س. إليوت ليشمل الدراما لكن ليس الرواية ، ويتناول ف. ر. ليفيز الرواية لكنه يفحصها تحت اسم « القصيدة الدرامية » - أى ، أى شيء باستثناء الرواية . وفى الحقيقة ، فإن معظم النظريات الأدبية « تعطى الصدارة » دون وعى لجنس أدبى معين ، وتستمد أحكامها العامة منه ؛ وقد يكون من المثير أن نتتبع هذه العملية عبر تاريخ نظرية الأدب ، محددين الشكل الأدبى المعين الذى يتخذ كنموذج . أما فى حالة نظرية الأدب الحديثة ، فإن التحول إلى الشعر يحمل دلالة خاصة . لأن الشعر ، من بين كل الأجناس الأدبية ، هو أكثرها فيما يبدو انعزالا عن التاريخ ، والذى يتفاعل فيه « الإحساس » ، sensibility فى انقى صوره ، وهو الشكل الأقل اصطناعا بالصيغة الاجتماعية . إذ يكون من الصعب أن ننظر إلى ترويضتروم شافدى . أو الحروب والسلام كبنيات محكمة التنظيم من تضارب المشاعر الرمزية . وحتى فى إطار الشعر ، فإن النقد الذين استعرضتهم غير مهتمين بدرجة لافتة بما يمكن تسميته تبسيطيا باسم « الفكر » . فنقد إليوت يظهر نقصا غير عادى فى الاهتمام بما نقوله الأعمال الأدبية فعلا : فاهتمامه محصور بكامله تقريبا

في خصائص اللغة ، وأساليب الشعور ، وعلاقات الصورة والخبرة . والعمل « الكلاسيكي » بالنسبة لاليوت هو العمل الذي ينبثق من بنية معتقدات مشتركة ، لكن ماهية هذه المعتقدات أقل أهمية من حقيقة أنها مشتركة على نحو عام . وبالنسبة لريتشاردز ، فإن الانشغال بالمعتقدات هو عقبة إيجابية أمام التقييم الأدبي : فالمعاطفة القوية التي نشعر بها عند قراءة قصيدة قد تعطي الشعور بأنها معتقد ، لكن هذا مجرد شرط - زائف آخر . وليفني وحده هو الذي يفلت من هذه الشكليات ، برأيه في أن الوحدة الشكلية المركبة لعمل ما ، و « إنفتاحه الخاشع أمام الحياة » ، هما وجهان لنفس العملية . إلا أن عمله ، في الممارسة ، يميل إلى التوزع بين النقد « الشكلي » للشعر والنقد « الأخلاقي » لفن القص .

لقد ذكرت أن الناقد الانجليزي ويليام إمبسون يضم أحيانا إلى النقد الجديد ، لكنه في الحقيقة يقرأ على نحو أكثر إثارة للاهتمام على أنه خصم لا يلين لمذاهبهم الأساسية . وما يجعل إمبسون يبدو كناقد جديد هو أسلوبه في التحليل الذي يشبه عصر الليمن ، وبراعته الخشنة التي تأخذ بالانفاس والتي يكشف بها عن ادق ظلال المعنى الأدبي : لكن كل هذا في خدمة عقلانية ليبرالية من الطراز القديم متعارضة بعمق مع النزعة الباطنية esotericism الرمزية لأمثال اليوت وبروكس . وفي أعماله الرئيسية سبعة انماط من الالتباس (١٩٣٠) Seven Types of Ambiguity ، وبعض تنويعات القصيدة الرعوية (١٩٣٥) Some Versions of Pastoral ، وبنية الكلمات المركبة (١٩٥١) The Structure of Complex Words ، ورب ميلتون (١٩٦١) Miltons God ، يصب إمبسون الماء البارد للحس المشترك الانجليزي جدا على تلك الضراعات المتقدة ، واضحا في أسلوبه الثري البسيط عن عمد ، والخافت النبرة ، والدراج بسلاسة . وبينما يفصل النقد الجديد النص عن الخطاب العقلي والسياق الاجتماعي ، يصر إمبسون بصفاة على تناول الشعر على أنه فصيلة من اللغة « العادية » يمكن بصورة معقولة التعبير عنه بعبارات أخرى ، على أنه نوع من الكلام يعد امتدادا لطرقنا العادية في الحديث والفعل . وهو « قصدي » intentionalist لا يخل ، يأخذ في اعتباره ما يحتمل أن يكون المؤلف قد قصده ويقر هذا بأشد الطرق الانجليزية سملحة ، وتهذيبا . وبدلا من أن يوجد العمل الأدبي

كموضوع مغلق غير نفاذ ، فإنه بالنسبة لامبسون مفتوح - النهاية : وفهمه يتضمن ادراك السياقات العامة التى تستخدم فيها الكلمات اجتماعيا ، بدلا من مجرد تتبع منظومات من التماسك اللفظى الداخلى ، وبذلك السياقات يمكن دوما أن تكون غير محددة . ومن المثير للاهتمام أن نقابل « التباسات » إمبسون الشهيرة مع « تعارض » ، و « مفارقة » و « تضارب » مشاعر ، النقد الجديد . فالمصطلحات الأخيرة توحى باندماج اقتصادى لمعنيين متعاكسين لكنهما متكاملين : فالقصيدة النقدية الجديدة هى بنية مشدودة لتلك النقائض ، لكنها لا تهدد أبدا حاجتنا إلى التماسك لأنها قابلة دائما للحل فى وحدة مغلقة . والالتباسات الامبسونية ، من جهة أخرى ، لا يمكن تثبيتها أبدا بصورة نهائية : فهى تشير الى نقاط تتداعى عندها لغة القصيدة ، أو تخرج عن مسارها ، أو توحى إلى ما هو أبعد من نفسها ، حيل بالايحاءات عن سياق للمعنى من المفترض أنه لا يمكن إستنفاده . وبينما يتم حبس القارئ عن طريق بنية مغلقة من تضاربات المشاعر ، ويختزل إلى سلبية معجبه ، يطالب « الالتباس » بمشاركة القارئ ، أو القارئة ، الفعالة : أن الالتباس ، كما يعرفه إمبسون ، هو « أى ضلال لفظية للمعنى ، مهما صغرت ، تنسج مجالا لردود فعل بديلة تجاه نفس القطعة من اللغة » (٣٠) . إن استجابة القارئ هى التى تُعوض الالتباس ، وهذه الاستجابة تعتمد على ما هو أكثر من القصيدة وحدها . بالنسبة لـ أ. أ. ريتشاردز والنقاد الجدد ، يكون معنى كلمة شعرية « سياقيا » بصورة جذرية ، أى أنه وظيفة للتنظيم اللفظى الداخلى للقصيدة . وبالنسبة لامبسون ، يجلب القارئ إلى العمل حتما سياقات خطاب اجتماعية كاملة ، وافتراضات ضمنية عن تكوين المعنى قد يتحداها النص لكنه فى استمرارية معها . إن بويطيقا (فن الشعر) إمبسون ليبرالية ، اجتماعية وديمقراطية ، مناسبة ، برغم كل خصوصيتها المذهلة ، للتعاطفات والتوقعات المحتملة من جانب قارئ عادى وليس للتقنيات التكنوقراطية للناقد المحترف .

ومثل كل الحس المشترك الانجليزى ، فإن للحس المشترك لدى إمبسون حدوده القاسية . إنه 'عقلانى تنويرى من الطراز القديم نجد أن ثقته بالتهذيب ، والمعقولة ، والتعاطفات الانسانية المشتركة والطبيعة الانسانية العامة هى أمور تكتسب العطف لكنها موضع شك . ويشترك إمبسون فى تساؤل نقدى - ذاتى دائم عن الفجوة بين دقته الذهنية والانسانية المشتركة

البسيطة : و « الرعوية » تعرف بأنها النمط الأدبي الذى يمكن أن يتعايش فيه الاثنان بلطف ، رغم أن ذلك لا يخلو أبداً من وعى ذاتى تهكمى حول عدم التناسب . لكن مفارقة إمبسون ، ومفارقة شكل الرعوية الأثير لديه ، هى كذلك علائم على تناقض أعمق . لأنها تحدد مأزق المثقف الأدبى الليبرالى الذهن فى العشرينات والثلاثينات ، والذى يعنى التفاوت البالغ بين شكل من الذكاء النقدي أصبح الآن شديد التخصص وبين الهموم « الكونية » للآداب الذى يعمل عليه هذا الذكاء النقدي . هذا الوعى المرتبك ، الملتبس ، الذى يدرك الصدام بين البحث عن ظلال شعرية للمعنى أشد رهافة باستمرار وبين الكساد الاقتصادى ، هذا الوعى لا يمكنه حل هذه الالتزامات إلا بالايمان بوجود « عقل مشترك » قد يكون فى الحقيقة أقل عمومية وأشد خصوصية اجتماعية مما يبدو . وليست الرعوية بالضبط مجتمع إمبسون العضوى : إن ما يجتذبه هو عدم إحكام وعدم تناسب الشكل ، وليست أى « وحدة حيوية » ، إنها التقابلات التى تحدث المفارقة بين اللوردات والفلاحين ، بين المعقد والبسيط . لكن الرعوية تزوده رغم ذلك بنوع من الحل التخيلى لمشكلة تاريخية ضاغطة : مشكلة علاقة المثقف « بالإنسانية المشتركة » ، العلاقة بين نزعة شك ذهنية متسامحة ومعتقدات أبهظ ثمنا ، وبين العلاقة الاجتماعية لنقد احترامى بمجتمع تطحنه الأزمة .

يذى إمبسون أن معانى نص أدبى هى دائماً وإلى درجة معينة ، مشوشة ، ولا يمكن اختزالها إلى تفسير نهائى ؛ وفى التقابل بين « التباسه » وبين « تضارب المشاعر » لدى النقد الجديد ، نجد نوعاً من التمهيد المبكر للمناظرة بين البنيويين وما بعد البنيويين والتى سنستكشفها فيما بعد . كذلك جرت الإشارة إلى أن اهتمام إمبسون بمقاصد المؤلف يذكرنا على نحو ما بعمل الفيلسوف الألمانى إدموند هوسرل Edmund Husserl . (٢١) وسواء كان ذلك حقيقياً أم لا ، فإنه يتيح لنا انتقالاً مناسباً إلى الفصل التالى .

الفينومولوجيا ، والتأويل ، ونظرية التلقى

في عام ١٩١٨ كانت أوروبا حطاماً ، وقد دُمّرتها أفطع حرب في التاريخ . وغداة تلك الكارثة ، اجتاحت القارة موجة من الثورات الإجتماعية : فشهدت الأعوام حوالى ١٩٢٠ إنتفاضة سبارتاكوس في برلين والإضراب العام في فيينا ، وإقامة سوفيتات العمال في ميونيخ وبودابست ، وإحتلال المصانع بالجملة في كل أرجاء إيطاليا . سَحَقَت جميع هذه التمرّدات بعنف ، لكن النظام الإجتماعى للرأسمالية الأوروبية كان قد هزّته من جذوره مذبحة الحرب وما أعقبها من هياج سياسى . كذلك كانت الإيديولوجيات التى تعود هذا النظام الإعتماد عليها ، والقيم الثقافية التى يحكم بها ، تعانى هى الأخرى من اضطراب عميق . وبدا العلم وكأنه تضاعل إلى وضعية عقيمة ، إلى هوس قصير النظر بتصنيف الحقائق ، وبدت الفلسفة ممزّقة بين تلك الوضعية من جهة ، وبين نزعة ذاتية لا يمكن الدفاع عنها من جهة أخرى ، وتفتشت أشكال النزعات النسبية واللاعقلانية ، وعكس الفن هذا الفقدان المحير للمركّزات . وفى هذا السياق من الأزمة الإيديولوجية الواسعة النطاق ، والذى سبق الحرب العالمية الأولى ذاتها بزمان طويل ، حاول الفيلسوف الألماني إدموند هوسرل Edmund Husserl تطوير منهج فلسفى جديد يمنح اليقين المطلق لحضارة تتفكك . وكان الاختيار ، كما كتب هوسرل فيما بعد في كتابه **أزمة العلوم الأوروبية (١٩٣٥)** ، إختياراً بين الهمجية اللاعقلانية من جهة ، وبين الميلاد الروجى من جديد من خلال « علم البروح مكتف بذاته تماماً » من جهة ثانية .

ومثل سلفه الفيلسوف الفرنسى رينيه ديكارت Rene Descartes ، بدا هوسرل بحثه عن اليقين بأن رفض مؤقتاً ما أسماه « الموقف الطبيعى » -

أي اعتقاد رجل الشارع الراجع إلى الحس المشترك بأن الأشياء توجد مستقلة عنا في العالم الخارجي ، وأن معلوماتنا عنها جديرة بالثقة عموماً . فذلك الموقف إكتفى بأن إعتبر إمكانية المعرفة أمراً مسلماً به ، بينما هذه إمكانية هي ، على وجه الدقة ، ما هو موضع شك . فماذا ، إذن ، يمكننا أن نكون واضحين بشأنه ومتيقنين منه ؟ رغم أننا لا يمكن أن نكون متأكدين من الوجود المستقل للأشياء ، كما يجادل هوسرل ، فإننا يمكن أن نكون على يقين من الكيفية التي تظهر لنا بها مباشرة في الوعي ، مما إذا كان الشيء الفعلي الذي نُخبره وهماً أم لا . يمكن النظر إلى الموضوعات لا على أنها أشياء في ذاتها بل على أنها أشياء مُوضَّعة Posited ، أو « مقصودة » Intended من جانب الوعي . فكل وعي هو وعي بشيء : وخلال التفكير ، أكون واعياً بأن فكري « يشير باتجاه » موضوع ما . وفعل التفكير وموضوع الفكر مرتبطان داخلياً ، ومتوقفان على بعضهما على نحو متبادل . ووعي ليس مجرد تسجيل سلبي للعالم ، بل أنه يؤسس بنشاط أو « يقصده » . ولكي نقيم اليقين ، إذن ، لابد قبل كل شيء أن نتجاهل ، أو « نضع بين اقواس » ، أي شيء أبعد من خبرتنا المباشرة ؛ لابد أن نخترل العالم الخارجي إلى محتويات وعينات فقط . وهذا ، الذي يطلق عليه إسم « الإختزال الفينومولوجي » ، Phenomenological Reduction ، هو أول حركة هامة لهوسرل . كل شيء ليس « محايثاً » Emmanent للوعي لابد من إستبعاده بحزم ، كل الحقائق لابد من معاملتها على أنها « ظواهر » Phenomena خالصة ، بالنسبة لطريقة ظهورها في عقلنا ، وهذه هي المعلومة المطلقة الوحيدة التي يمكن أن نبدأ منها . والإسم الذي أعطاه هوسرل لمنهجه الفلسفي هذا - الفينومولوجيا (الظاهرية) Phenomenology - مشتق من هذا الإصرار . فالفينومولوجيا (أي الظاهرية) هي علم الظواهر الخالصة .

إلا أن هذا ليس كافياً لحل مشكلاتنا . فربما كان كل ما نجده ، حين نفحص محتويات عقولنا ، لا يزيد عن قبض عشوائي من الظواهر ، تيار فوضوي للوعي ، ولا يمكننا أن نقيم اليقين على هذا . ونوع الظواهر « الخالصة » التي يهتم بها هوسرل ، هي أكثر من مجرد الجزئيات الفردية العشوائية . أنها نسق من الماهيات Essences الكلية ، لأن الفينومولوجيا تعبر كل موضوع في الخيلة حتى تكشف ما لا يقبل التغيير فيه . إن ما يُقدّم

للمعرفة الفينومولوجية ليس مجرد خبرة الغيرة أو خبرة اللون الأحمر ، على سبيل المثال ، بل الأنماط الكلية لهذه الأشياء أو ما هيأتها ، أى الغيرة أو الحمرة في ذاتها . وإدراك أى ظاهرة إدراكاً تاماً وخالصاً هو ادراك ماهو جوهرى وغير متغير فيها . والكلمة اليونانية للنمط هى إيدوس *Eidos : ويطبق لذلك يتحدث هوسرل عن منهجه على أنه يحدث تجريداً إيدوسياً Eidetic ، إلى جانب الاختزال الفينومولوجى .

كل هذا قد يبدو مجرداً وغير واقعى بطريقة لا تُحتمل ، وهو كذلك فعلاً لكن هدف الفينومولوجيا ، في الحقيقة ، كان عكس التجريد تماماً : كان عودة إلى المتقين ، إلى الأرض الصلبة ، كما يوحى شعارها الشهير « لنَقْدُ إلى الأشياء ذاتها ! » . كانت الفلسفة مهتمة أكثر مما ينبغي بالمفاهيم الأقل مما ينبغي بالمعلومات الصلبة : وهكذا بنت أنساقها الذهنية غير المستقرة ، والتقليلة القمة على أشد الأسس هشاشة . أما الفينومولوجيا ، فإنها بأمسك بما نكون متأكدين منه خبراتياً ، تستطيع أن تقدم الأساس الذى يمكن أن تُبنى عليه المعرفة الموثوق بها على نحو أصيل . ويمكنها أن تكون « علماً للعلوم » ، يقدم منهجاً لدراسة أى شيء مهما كان : الذاكرة ، وعلم الكبريت ، والرياضيات . وقد قُدمت نفسها على أنها ليست أقل من علم للوعى الإنسانى - الوعى الإنسانى المدرك ليس كعمل أنه الخبرة التجريبية لأناس خاصين ، بل على أنه « البنيات العميقة » للعقل ذاته . وعلى خلاف العلوم ، لم تكن تسأل عن هذا الشكل الخاص من المعرفة أو ذاك ، بل عن الشروط التى تجعل أى نوع من المعرفة ممكناً بالدرجة الأولى . وهكذا كانت ، مثل فلسفة كانت Kant قبلها ، نوعاً « ترنسندنتالياً » (متعالياً ، مفارقاً) Transcendental من البحث ، وكانت الذات الإنسانية ، أو الوعى الفردى الذى اهتمت به ، ذاتاً « ترنسندنتالية » . لم تكن الفينومولوجيا تفحص ما يتصادف أن أدركه عندما انظر إلى أرنب معين ، بل الماهية الشاملة للأرنب وفعل ادراكها . وبعبارة أخرى ، لم تكن شكلاً من أشكال التجريبية ، يهتم بالخبرة العضوائية ، المبشرة للأفراد المعينين ، وكذلك لم تكن نوعاً من « النزعة النفسية »

* تعنى Eidos باليونانية الشكل أو الصورة . وما يخص الشكل أو الصورة أو يتعلق بهما يُعبر عنه بكلمة Eidetikos - م

Psychologism ، تهتم فقط بالعمليات العقلية القابلة للملاحظة لأولئك الأفراد . فقد زعمت أنها تُعرى نفس بنيات الوعي ذاته ، وفي نفس الفعل تُعرى نفس الظواهر ذاتها .

ولابد أنه قد إتضح ، حتى من هذا العرض الموجز للفينومينولوجيا ، أنها شكل من المثالية المنهجية ، تسعى لإستكشاف تجريد إسمه « الوعي الانساني » ، وعالم من الاحتمالات الخالصة . لكن هوسرل إذا كان قد رفض النزعة التجريبية ، والنزعة النفسية ، والنزعة الوضعية للعلوم الطبيعية ، فقد اعتبر أيضاً أنه قد انفصل عن المثالية الكلاسيكية لمفكر مثل كانط . فقد عجز كانط عن حل مشكلة كيف يمكن للعقل أن يعرف فعلاً الأشياء خارجه على الإطلاق ، أما الفينومينولوجيا ، فبزعمة ما هو معطى في الإدراك الخالص هو نفس ماهية الأشياء ، أملت أن تتجاوز نزعة الشك هذه .

كل هذا يبدو شديد البعد عن ليفيز والمجتمع العضوي . لكن هل هو كذلك حقاً ؟ . في نهاية الأمر ، فإن العودة إلى « الأشياء في ذاتها » ، والرفض المتعجل للنظريات غير المتجذرة في الحياة « العينية » ، ليسا بعيدين تماماً عن نظرية ليفيز في المحاكاة الساذجة والتي تقول بأن اللغة الشعرية تجسد نفس مادة الواقع ذاته . وليفيز وهوسرل يستديران كلاهما إلى تعازي المتعین ، إلى ما يمكن معرفته في النبض ، في فترة أزمة ايديولوجية كبرى ، وهذا اللجوء إلى « الأشياء ذاتها » يتضمن في كلتا الحالتين نزعة لا عقلانية متطرفة . فبالنسبة لهوسرل ، نجد أن معرفة الظواهر مطلقة اليقينية ، أو كما يقول هو « صادقة بالضرورة » Apodictic ، لأنها حدسية : ولا يمكننى الشك في تلك الأشياء أكثر مما يمكننى الشك في نقرة حادة على الرأس . وبالنسبة للفييز ، فإن إشكالاً مغنية من اللغة صائبة ، وحيوية ، وإبداعية « حدسية » ، ومهما أدرك النقد على أنه قضية مشاركة فليس ثمة مكسب من ذلك في النهاية . وبالنسبة للرجلين ، إضافة إلى ذلك ، يكون ما يجرى حدسه خلال فعل إدراك الظاهرة المتعينة شيئاً كلياً شاملاً : هو الإيدوس بالنسبة لهوسرل ، والحياة بالنسبة للفييز . وبتعبير آخر ، ليس عليهما أن يتحركا إلى ما هو أبعد من امان الإحساس المباشر لكي يطورا نظرية « شاملة » : فالظواهر تأتي مزودة بواحدة . لكنها لابد أن تكون نظرية تسلطية ، حيث انها تعتمد تماماً على الحدس . والظواهر بالنسبة لهوسرل ليست بحاجة إلى أن تُفهم ، أو تُبنى

بهذه الطريقة أو تلك في قضية عقلية . فهي مثل بعض الأحكام الأدبية ، تفرض نفسها علينا « بطريقة لا تقاوم » ، إذا استخدمنا كلمة أساسية لدى ليفيز . وليس من الصعب أن نرى العلاقة بين تلك النزعة الدوجمائية (العقيدية الجامدة) - وهي نزعة واضحة في كل عمل ليفيز - وبين الاحتقار المحافظ للتطليل العقلي . وأخيراً ، قد نلاحظ كيف توحى نظرية هوسرل « القصدية » بأن « الوجود » و « المعنى » مرتبطان دائماً ببعضهما . فليس هناك موضوع بدون ذات ، ولا ذات بدون موضوع . فالموضوع والذات ، بالنسبة لهوسرل مثلما بالنسبة للفيلسوف الانجليزي ف . ه . برادلي F . H . Bradley ، الذي أثر في ت . س . اليوت ، هما وجهان لنفس العملة . وفي مجتمع تظهر فيه الموضوعات مستلبة ، مقطوعة الصلة بالاهداف الإنسانية ، وتفوق الذات الإنسانية بالتالي في العزلة القلقة ، نجد أن هذا مذهب مُعزِّز للتأكيد . فقد تم ثانية الجمع بين العقل والعالم - في العقل على الأقل . وليفيز ، أيضاً ، مهتم برأب الصدع المُعَرَّق بين الذات والموضوعات ، بين « البشر » و « أوساطهم الإنسانية الطبيعية » ، والذي هو نتيجة الحضارة ، المُعمَّمة .

وإذا كانت الفينومولوجيا قد ضمنت عالمًا قابلاً للمعرفة بيد ، فقد أسست مركزية الذات الإنسانية باليد الأخرى . وقد وعدت ، في الحقيقة ، بما ليس أقل من علم . للذاتية نفسها . العالم هو ما أموضعه أو « أقصده » : وعليه أن يُدرك في علاقته بي ، بإعتباره ملازماً لوعيي ، وهذا الوعي ليس مجرد وعي تجريبي على نحو يقبل الخطأ ، بل إنه ترنسندنتالي . كان مما يعيد الثقة أن يعرف المرء ذلك عن نفسه . فقد كانت الوضعية الصارخة لعلم القرن التاسع عشر قد هدبت بتجريد العالم من الذاتية تماماً ، واقتلت الفلسفة الكانطية الجديدة أثرها على استحياء ، وبدأ أن مسار التاريخ الأوربي منذ نهاية القرن التاسع عشر وما تلاه قد القى شكوكاً عميقة على الافتراض التقليدي بأن « الإنسان » مسيطر على مصيره ، بانه مازال المركز الخلاق لعالمه . وكرد فعل ، أعادت الفينومولوجيا الذات الترנסدنتالية إلى عرشها الشرعي . أصبح من الواجب رؤية الذات على أنها مصدر وأصل كل معنى : ولم تكن هي ذاتها جزءاً من العالم حقاً ، إذ أنها هي التي تأتي بهذا العالم إلى الوجود في المقام الأول . بهذا المعنى ، إستمدات الفينومولوجيا وصقلت الحطم القديم للايديولوجية البرجوازية الكلاسيكية . لأن تلك الايديولوجية قد اُرتكزت

على الاعتقاد بأن « الإنسان » سابق على نحو ما لتاريخه وشروطه الاجتماعية ، وهذه الأشياء تتدفق منه كما يندفع الماء من نافورة . أما كيف جاء هذا « الإنسان » إلى الوجود بالدرجة الأولى - وهل يمكن أن يكون نتاجاً للشروط الاجتماعية مثلاً هو منتج لها - فلم يكن سؤالاً يجب تأمله بجدية . إذن ، فالفيثونولوجيا ، بإعادتها مركزة العالم حول الذات الإنسانية ، كانت تقدم حلاً خيالياً لمشكلة اجتماعية عويصة .

وفي مجال النقد الأدبي ، كان للفيثونولوجيا بعض التأثير على الشكليين الروس . فمثلاً « وضع » هوسرل « بين أقواس » الموضوع الواقعي حتى يلتفت لفعل معرفته ، كذلك كان الشعر بالنسبة للشكليين يضع بين أقواس الموضوع الواقعي ويركز بدلاً من ذلك على الطريقة التي يُدرك بها ^(١) لكن الدّين النقديّ الرئيسي للفيثونولوجيا واضح فيما يسمى مدرسة جنيف للنقد ، التي ازدهرت خاصة خلال الأربعينات والخمسينات ، والتي كان نجومها البارزون هم البلجيكي جورج بوليه Georg Poulet والبقادان السويسريان جان ستاروبينسكي Jean Starobinski وجان روسيه Jean Rousset والفرنسي جان - بيير ريشارد Jean - Pierre Richard . كذلك إرتبط بالمدرسة إميل شتايجر Emil Staiger ، أستاذ الألمانية بجامعة زيوريخ ، والعمل المبكر للنقاد الأمريكي ج . هيليز ميلر H . Hillis Miller .

النقد الفيثونولوجيا هو محاولة لتطبيق المنهج الفيثونولوجي على الأعمال الأدبية . ومثلاً في وضع هوسرل للموضوع الواقعي « بين أقواس » ، يتم تجاهل السياق التاريخي الفعلي للفعل الأدبي ، ومؤلفه ، وظروف إنتاجه وقرامته ، وبدلاً من ذلك ، يهدف النقد الفيثونولوجي إلى قراءة « محايثة » تماماً للنص ، لا تتأثر مطلقاً بأي شيء خارجه . ويتم إختزال النص نفسه إلى تجسيد خالص لوعي المؤلف : فكل جوانبه الأسلوبية والسيমানطيقية تُدرك على أنها أجزاء عضوية من كل مركب ، الجوهر الموحد له هو عقل المؤلف . ومن أجل معرفة هذا العقل ، يجب ألا نرجع إلى أي شيء نعرفه فعلاً عن المؤلف - فالنقد البيوجرافي* ممنوع - بل فقط إلى تلك الجوانب من وعيه أو وعيها التي

* نسبة إلى البيوجرافيا أو علم السيرة - م

تتبدى في العمل ذاته . وقضاً عن ذلك ، فنحن مهتمون « بالبنيات العميقة »
لعقله ، والتي يمكن أن نجد فيها في التيمات المتكررة ومنظومات الخيال ، وبإدراك
هذه الأشياء فإننا ندرك الطريقة التي « عاش » بها الكاتب عالمه ، ندرك
العلاقات الفينومولوجية بينه كذات وبين العالم كموضوع . و « عالم » العمل
الأدبي ليس واقعاً موضوعياً ، بل يسمى في الألمانية Lebenswelt (العالم
المعاش) ، الواقع كما تُنظَّمه وتُخَبَّرُه فعلاً ذات فردية . والنقد الفينومولوجي
يركز تمطياً على الطريقة التي يخبر بها مؤلف الزمان أو المكان ، على العلاقة
بين الذات والآخرين أو على إدراك الموضوعات المادية . ويتعبّر آخر ، فإن
الاهتمامات المنهجية للفلسفة الهوسرلية غالباً ما تصبح « مضمون » الأدب
بالنسبة للنقد الفينومولوجي .

ومن أجل الإمساك بهذه البنيات الترسندنطالية ، من أجل النفاذ إلى
قلب وعي الكاتب ، يحاول النقد الفينومولوجي تحقيق الموضوعية والنزاهة
الكاملتين . فلا بد أن يظهر نفسه من تفضيلاته الخاصة ، ويتغمس دون عاطفة
في « عالم » العمل ، ويعيد إنتاج ما يجده هناك بأكبر ما يمكن من الدقة وعدم
التحيز . وإذا كان يتناول قصيدة مسيحية ، فليس ضمن إهتمامه أن يصدر
أحكام قيمة على هذه النظرية الخاصة للعالم ، بل أن يوضح ما كان يعنيه
للكاتب أن « يعيش » هذه النظرة . إنه ، بعبارة أخرى ، ضرب من التحليل غير
نقدي ، وغير تقييمي تماماً . فلا يُنظر إلى النقد باعتباره بناءً عقلياً ، تفسيراً
نشطاً للعمل لابد أن يتضمن حتماً إهتمامات وتحيزات الناقد ، بل إنه مجرد
تلقّي سلبي للنص ، مُسَخَّخاً خالصاً لما هيأته العقلية . ومن المفترض أن العمل
الأدبي يشكل كلاً عضوياً ، وكذلك تفعل في الحقيقة كل أعمال مؤلف معين ،
وهكذا يستطيع النقد الفينومولوجي أن يتحرك برباطه جاش بين أبعد
النصوص في تاريخ كتابتها ، وبين أكثرها إختلافاً في القيمة وذلك في سعيه
الحثيث للبحث عن أوجه الوحدة . إنه نوع من النقد ذو نزعة مثالية ،
جوهرية ، معادية للتاريخ ، شكلية وعضوية ، إنه نوع من التقدير الخالص
للبلع العمياء ، للتعصبات وأوجه المحدودية التي تميز نظرية الأدب الحديث
ككل . وأكثر الحقائق تأثيراً وبروزاً بشأنه هي إنه نجح في إنتاج بعض
الدراسات النقدية الفردية التي تتمتع ببصيرة ملحوظة (ومنها دراسات
بوايه ، وريشار ، وستاروبينسكي) .

بالنسبة للنقد الفينومولوجي ، لا تكاد لغة عمل أدبي تعدو كونها « تعبيراً » عن معانيه الداخلية . وهذه النظرة الثاثوية نوعاً ما للغة ترجع إلى هوسرل نفسه . فليس في فينومولوجيا هوسرل سوى مكان ضئيل للغة في ذاتها . إذ يتحدث هوسرل عن مجال خاص تماماً أو داخلي للخبرة ، لكن هذا المجال وهم في الحقيقة ، حيث أن كل خبرة تتضمن اللغة ، واللغة إجتماعية بصورة لا يمكن محوها . والزمع بأنني أملك خبرة خاصة تماماً لا معنى له : فلن أتمكن من امتلاك خبرة في المقام الأول ما لم تحدث مُعبراً عنها بلغة ما يمكنني أن أحدها في إطارها . وما يزود خبرتي بالمعنى بالنسبة لهوسرل ليس اللغة بل فعل إدراك الظواهر الجزئية على أنها كليات - وهو فعل يفترض حدوثه بشكل مستقل عن اللغة نفسها . وبعبارة أخرى ، فإن المعنى بالنسبة لهوسرل ، هو شيء يسبق اللغة : وليست اللغة سوى نشاط ثانوي يعطى أسماء لمعان أملكها فعلاً على نحوها . أما كيف يمكن أن أملك معاني بدون أن تكون لدى لغة بالفعل فهو سؤال لا يستطيع نسق هوسرل الإجابة عليه .

إن العلامة المعينة للثورة اللغوية « للقرن العشرين ، من سوسير Saussure وفينجنشتاين Wittgenstein إلى نظرية الالب المعاصرة ، هي الإقرار بأن المعنى ليس ببساطة شيئاً « مُعبراً عنه » أو « منعكساً » في اللغة : بل إنها فتتجه فعلاً . ليس الأمر وكان لدينا معان ، أو خبرات ، نتقدم لتكسوها بعبارة الكلمات ، بل إننا لا نستطيع أن نملك المعاني أو الخبرات إلا لأننا بالدرجة الأولى نملك لغة بها نملك هذه المعاني والخبرات . وما يوحى به ذلك ، فضلاً عن هذا ، هو أن خبرتنا كأفراد إجتماعية حتى جذورها ؛ فلا يمكن أن يكون شيء من قبيل اللغة الخاصة ، وتخيّل لغة ما هو تخيّل شكل كامل من الحياة الاجتماعية . لكن الفينومولوجيا ، في المقابل ، تود أن تبقى خبرات داخلية « خالصة » معينة خالية من التلوثات الاجتماعية للغة - أو أن ترى اللغة بالمقابل على أنها لا تعدو نسقاً « لتثبيت » المعاني التي تشكلت مستقلة عنها . وهو سرل نفسه ، يكتب ، في عبارة كاشفة ، عن اللغة على أنها « تتطابق بمعيار خالص مع ما يُرى في كامل وضوحه »^(٧) لكن كيف يستطيع المرء أن يرى شيئاً بوضوح على الإطلاق ، بدون الموارد المفهومية للغة تحت تصرفه ؟ وإزاء وعيه بأن اللغة تطرح مشكلة فلسفية لنظريته ، يحاول هوسرل أن يحل المازق بتخيّل لغة تكون مُعبرة عن الوعي بصورة خالصة - تكون

متحررة من أى عبء يجعلها تشير إلى معانٍ خارجية عن عقلنا عند الكلام .
والمحاولة مقضى عليها بالفشل : « فاللفة » الوحيدة التى يمكن تخيلها ستكون
إنعزالية خالصة ، منطوقات داخلية لن تعنى شيئاً أبداً كان .^(٣)

هذه الفكرة عن منطوق إنعزالى لا معنى له لا يلوته العالم الخارجى هى
صورة مناسبة بوجه خاص للفينومينولوجيا فى ذاتها . إذ برغم كل مزاعمها بأنها
قد إستعادت « العالم الحى » للفعل الإنسانى والخبرة الإنسانية من البرائن
المجدبة للفلسفة التقليدية ، فإن الفينومينولوجيا تبدأ وتنتهى كراس بلا عالم .
وهى تعدّ بتقديم أساس راسخ للمعرفة الإنسانية لكنها لا تستطيع أن تفعل
ذلك إلا بثمن باهظ : هو التضحية بالتاريخ الإنسانى ذاته . فمن المؤكد أن
المعانى الإنسانية تاريخية بمعنى عميق : وليست مسألة حدس الماهية الكلية
الشاملة لكون البصلة بصلة ، بل مسألة تغيير التعاملات العملية بين الأفراد
الاجتماعيين . ورغم تركيزها على الواقع كما تُخبره فعلاً ، باعتباره عالماً مُعاشاً
Lebenswelt وليس حقيقة خاملة ، فإن موقفها تجاه هذا العالم يظل تأملياً
ولا تاريخياً . لقد سعت الفينومينولوجيا لحل كابوس التاريخ الحديث
بالانسحاب إلى مجال تأملى ينتظرنا فيه اليقين الأبدى ؛ وبهذه الصفة ،
أصبحت ، فى حُضانتها المنعزلة ، المُستكبة ، عُرضاً لنفس الأزمة التى طرحت
أن تتجاوزها .



كان الإقرار بأن المعنى تاريخى هو ما قاد أشهر تلاميذ هوسرل ، وهو
الفيلسوف الألمانى مارتن هايدجر Martin Heidegger ، إلى القطيعة مع
نسقه الفكرى . يبدأ هوسرل من الذات الترنسندنتالية ، بينما يرفض هايدجر
نقطة البداية هذه ويبدأ ، بدلاً منها ، من التأمل فى الوجود الإنسانى
« المعطى » والذى لا يمكن إختزاله ، أو الدأزئين Dasein (الوجود هناك)
كما يسميه . ولهذا السبب يُعرّف عمله عادة بأنه « وجودى » مقابل
« جوهرية » معلمه التى لا تلتين . والانتقال من هوسرل إلى هايدجر هو انتقال
من مجال العقل الخالص إلى فلسفة تتأمل فى كيفية شعور المرء بأنه حى .
وبينما الفلسفة الانجليزية قانعة بتواضع فى العادة بالبحث فى الأفعال الواعدة
أو بمقابلة النحر فى العبارتين Nothing Matters و Nothing Chatters فإن

عمل هايدجر الرئيسى الوجود والزمان (Being And Time) (١٩٢٧) يتوجه إلى شيء ليس أقل من مشكلة الوجود ذاته - أو بتحديد أكثر ، إلى ذلك الضرب من الوجود الذى يكون انسانياً من الناحية النوعية . ذلك الوجود ، كما يجادل هايدجر ، هو دائماً وبالدرجة الأولى وجود - فى - العالم : فنحن ذوات إنسانية فقط لأننا مرتبطون عملياً بالآخرين وبالعالم المادى ، وهذه العلاقات تؤسس حياتنا وليست غرضية فيها . فالعالم ليس موضوعاً « هناك خارجاً » يجب تحليله عقلياً ، ليس مُعدّاً فى مواجهة ذات متأمل : بل إنه ليس أبداً شيئاً يمكننا أن نخطو خارجه ونقف فى مواجهته لنراقبه . إننا ننشأ كذوات من داخل واقع لا يمكننا أن نجعله موضوعاً للذهنية ، واقع يشمل كلاً من « الذات » و « الموضوع » ولا تُستفد معانيه وهو يؤسسنا بقدر ما تؤسس . العالم ليس شيئاً يمكن فكّه على طريقة هوسرل إلى صور عقلية : فله وجوده الخاص ، اللفظ ، الحروف ، الذى يقاوم مشروعاتنا ، ونوجد نحن ببساطة كجزء منه . وتتويج هوسرل للانا الترنسندنتالى هو مجرد المرحلة الأخيرة للفلسفة تنوير عقلانية يطبع « الإنسان » فيها بعظمة صورته الخاصة على العالم . وفى المقابل ، سيقوم هايدجر جزئياً بإزاحة الذات الإنسانية عن المركز ، عن موقع السيادة الخيالى هذا . فالوجود الإنسانى حوار مع العالم ، والنشاط الأكثر إحتراماً هو الإنصات وليس الكلام . والمعرفة الإنسانية دائماً ما تنطلق من ، وتتحرك فى إطار ، ما يسميه هايدجر « الفهم - المسبق » . فقبل أن نبلغ مرحلة التفكير المنهجى على الإطلاق ، نكون مشاركين فعلاً فى كوكبه من الافتراضات الصامتة المستمدة من إرتباطنا العمل بالعالم ، والعلم أو النظرية ليسا أبداً أكثر من تجريدات جزئية من هذه الاهتمامات المتعينة ، مثلاً تكون الخريطة تجريداً لمنظر خلوى واقعى . الفهم ليس بالدرجة الأولى مسألة « ادراك » يمكن عزله ، ليس فعلاً محدداً أقوم به ، بل انه جزء من نفس بنية الوجود الإنسانى . لأننى أحياناً انسانياً فقط عن طريق قذف Projecting نفسى إلى الأمام ، معترفاً ومدرّكاً لإحتمالات وجود جديدة : وليست أبداً متطابقاً تماماً مع نفسى ، اذا وضعنا الأمر على هذا النحو ، بل وجود مكدوف فعلاً على نحو دائم إلى الأمام مستقبلاً نفسى . ووجودى ليس أبداً شيئاً يمكننى أن أدركه على أنه شيء مكتمل ، لكنه دوماً مسألة إمكانية جديدة ، ودائماً إشكالى ، وهذا يعادل القول بأن الوجود الإنسانى يتأسس بالتاريخ ، أو الزمان . والزمان ليس وسطاً تتحرك فيه مثل زجاجة تتحرك فى نهر : انه ذات بنية الحياة الإنسانية .

نفسها ، انه شيء أنا مصنوع منه قبل أن يكون شيئاً أقيسه . والفهم ، إذن ، قبل أن يكون فهماً لى شيء على وجه الخصوص ، هو يعد من أبعاد الدارين Dasein (الوجود هناك) ، هو الدينامية الداخلية لتعالى الذاتى الدائم -Zelf-Trancendence . الفهم تاريخى جذرياً : وهو دائماً مشتبك مع الموقف المتعين الذى اكون فيه ، والذى أحاول تجاوزه .

وإذا كان الوجود الإنسانى يتأمس بواسطة الزمان ، فإنه مصنوع من اللغة بنفس الدرجة . واللغة بالنسبة لهايدجر ليست مجرد أداة للتواصل ، أداة ثانوية للتعبير عن « الأفكار » : إنها نفس البعد الذى تتحرك فيه الحياة الإنسانى ، الذى يجعل العالم يوجد فى المقام الاول . فقط حيث تكون اللغة يكون « العالم » ، بالمعنى الإنسانى المتميز . ولا يفكر هايدجر فى اللغة أساساً بالنسبة لما قد أقوله أنا أو تقوله أنت : فلها وجود خاص بها تأتى الكائنات الإنسانى لتشارك فيه ، وبالمشاركة فيه فقط يصبحون بشراً على الإطلاق . فاللغة تسبق دائماً الذات الفردية ، باعتبارها ذات المجال الذى يفتح فيه سواء كان ذكراً أم أنثى ، وهى تحتوى على « الحقيقة » بمعنى أنها أداة لتبادل المعلومات الدقيقة أقل مما تحتوى عليها بمعنى أنها المكان الذى « يكشف » فيه الواقع عن نفسه ، ويسلم نفسه لتأملنا . بهذا المعنى للغة بوصفها حدثاً شبه - موضوعى ، سابق على كل الاقراء الجزئيين ، يقاوى تفكير هايدجر عن قرب مع نظريات البنيوية .

ما هو مركزى بالنسبة لفكر هايدجر ، اذن ليس الذات الفردية بل الوجود نفسه . كان خطأ التقاليد الميتافيزيقية الغربية هو رؤية الوجود على أنه نزع من الكيان الموضوعى ، وفصله فصلاً حاداً عن الذات ، وبدلاً من ذلك ، يسعى هايدجر للعودة إلى الفكر السابق على سقراط ، قبل أن تظهر للعيان الثنائية بين الذات والموضوع ، ولإعتبار الوجود على أنه يضم كليهما على نحو من الاتحاد . ونتيجة هذه البصيرة الموجية ، فى أعماله الأخيرة خصوصاً ، هو إنكماش مدهش امام سر الوجود . فعقلانية التنوير ، بموقفها المسيطر بشكل لا يلين ، والادواتى تجاه الطبيعة ، يجب رفضها من أجل الإنصات المتواضع للنجوم ، والسموات ، والغابات ، وهو إنصات يحمل ، بالتعبير اللاذع لمعلق انجليزى ، كل سمات « فلاح مذهب » . يجب على الإنسان أن « يفسح مجالاً » للوجود بأن يسلم نفسه له تماماً : يجب عليه أن يستدير إلى الأرض ،

الأم التي مالها من نفاق والتي هي النبع الأولى لكل المعاني . ان هايدجر فيلسوف الغاية السوداء ، مازال نصيراً رومانسياً آخر « للمجتمع العضوي » ، رغم أن نتائج هذا المذهب في حالته ستكون أكثر شؤماً مما في حالة ليفيز . إذ أن تمجيد الفلاح ، والحط من قيمة العقل في سبيل « الفهم المسبق » التلقائي ، والإحتفاء بالسلبية الحكيمة - كل هذه الأمور ، مضافاً إليها إعتقاد هايدجر في وجود - بإتجاه - الموت « أصيل » وارقى من حياة الجماهير التي لا وجه لها ، قاده عام ١٩٢٢ إلى التأييد الصريح لهتلر . كان التأييد قصير الامد ، لكنه كان رغم ذلك ضمنياً في عناصر الفلسفة .

إن الشيء القيم في تلك الفلسفة ، بين أشياء أخرى ، هو إصرارها على ان المعرفة النظرية تنشأ دائماً من سياق من المصالح الإجتماعية العملية . وبما له مغزى أن نموذج الشيء القابل للمعرفة ، لدى هايدجر ، هو الاداة : فنحن لا نعرف العالم تأملياً ، بل كنتق من الأشياء المترابطة التي عليها ، مثل مطرقة ، « أن تُسَلِّم » العناصر في مشروع عمل ما . فالمعرفة مرتبطة بعمق بالعمل . لكن الوجه الآخر لهذه العملية الفلاحية هو صوفية تأملية : فحين تنكسر المطرقة ، حين نكف عن اعتبارها مُسَلِّماً بها ، يتنزع منها طابعها المألوف وتكشف لنا وجودها الاصيل . والمطرقة المكسورة هي مطرقة أكثر من المطرقة غير المكسورة . وهايدجر يشارك الشككيين الإعتقاد بأن الفن هو نزاع الالفه ذاك : فحين يعرض لنا فان جوخ Van Gogh زوجاً من أهدية الفلاحين فإنه يكسبه طابع الاغراب ، ويسمح بذلك بأن تلتصق حداثيته الاصلية . وفي الحقيقة ، فإنه في الفن فقط ، بالنسبة لهايدجر المتأخر ، يستطيع هذا الصديق الفينومينولوجي أن يتبدى ، مثلما يمثل الادب ، بالنسبة للليفيز ، تحوُّاً من الوجود من المفترض أن المجتمع الحديث قد فقده . والفن ، مثل اللغة ، لا يجب النظر إليه على انه التعبير عن ذات فردية : فالذات هي مجرد المكان أو الوسيط الذي تحدث فيه حقيقة العالم عن نفسها ، وهذه الحقيقة هي ما يجب على قارئ قصيدة أن يسمعه بإنتباه . والتفسير الادبي بالنسبة لهايدجر لا يقوم على أساس النشاط الإنساني : إنه ليس بالدرجة الأولى شيئاً نفعله ، بل شيئاً يجب أن ندعه يحدث . يجب أن نفتح أنفسنا سلبياً للنص ، ونخضع أنفسنا لوجوده الغامض الذي لا يقبل الاستنفاد ، سامحين لأنفسنا بأن يستجوبنا . وأن موقفنا أمام الفن ، بعبارة أخرى ، يجب

أن تكون له سمة من الخنوع الذي يدعو إليه هايدجر الشعب الألماني أمام الفوهرر . يبدو أن البديل الوحيد للعقل المتعجرف للمجتمع الصناعي البرجوازي ، هو إنكار - ذات عيودي .

قلتُ أن الفهم بالنسبة لهايدجر تاريخي بصورة جذرية ، لكن هذا الآن بحاجة إلى التحديد بعض الشيء . أن عنوان عمله الرئيسي هو الوجود والزمان وليس الوجود والتاريخ ، وثمة خلاف له مقزى بين المفهومين . « فالزمان » بأحد معانيه مفهوم أكثر تجريداً من التاريخ : إذ يوحى بمرور الفصول ، أو بالطريقة التي أختبر بها هيئة حياتي الشخصية ، وليس بصراعات الأمم ، أو إطعام وذبح السكان أو تكوين وإسقاط الدول . « الزمان » بالنسبة لهايدجر مازال مقولة ميتافيزيقية جوهرية ، على نحو لا يعنيه « التاريخ » بالنسبة للمفكرين الآخرين . انني اعتبر أن ما يعنيه « التاريخ » ، مشتق مما تفعله فعلاً . وهذا النوع من التاريخ المتعين لا يكاد يهم هايدجر على الإطلاق : وفي الواقع فإنه يفرّق بين Historie ، وتعني تقريباً ، « ما يحدث » ، وبين Geschichte ، التي تعني « ما يحدث » وقد دخل الخبرة على أنه شيء ذو معنى على نحو أصيل . فتاريخي الشخص له معنى على نحو أصيل حين أقبل المستويات عن وجودي ، وأمسك باحتمالاتي المستقبلية وأحيا في وعي متصل بموتى المستقبل . وقد يكون هذا صحيحاً أو لا يكون ، لكن لا يبدو أن له أية علاقة مباشرة بالكيفية التي أحيا بها « تاريخياً » بمعنى كوني مرتبطاً بأفراد معينين ، وعلاقات اجتماعية فعلية ، ومؤسسات متعينة . فكل هذا ، من القيم الاوليبة لنثر هايدجر الباطني Esoteric على نحو مقصود ، يبدو بالغ الضالة حقاً . والتاريخ « الحقيقي » بالنسبة لهايدجر هو تاريخ داخل ، « أصيل » أو « وجودي » - هو سيطرة على الفزع والعدم ، وعزم تجاه الموت ، و « استجماع » لقدراتي - يعمل فعلاً كبديل للتاريخ في معانيه الأكثر شيعاً وعملية . وكما عبر عن ذلك الناقد المجري جورج لوكاتش Georg Lukacs ، فإن « تاريخية » هايدجر الشهيرة لا يمكن تمييزها فعلاً عن اللا - تاريخية ..

في النهاية ، إذن ، يخفق هايدجر في قلب الحقائق السكونية ، الأبدية لهوسرل والتقاليد الميتافيزيقية الغربية عن طريق إضفاء الطابع التاريخي عليها . وكل ما يفعله بدلاً من ذلك هو أن يقيم نوعاً مختلفاً من الكيان الميتافيزيقي - هو الدازين (الوجود هناك) Dasein نفسه . وعمله يمثل

هروياً من التاريخ بقدر ما هو لقاء معه ، ويمكن قول الشيء نفسه بالنسبة للفاشية التي غازلها . فالفاشية هي محاولة الخندق الأخير ، اليائسة من جانب الرأسمالية الاحتكارية لإلغاء التناقضات التي أصبحت لا تحتمل ، وهي تفعل ذلك جزئياً بتقديم تاريخ بديل كامل ، قصة عن الدم ، والأرض ، والجنس « الأصيل » ، وسمو الموت وإنكار الذات ، والتاريخ الذي سيدوم ألف عام . ولا يوحى هذا بأن فلسفة هايدجر ككل لا تزيد عن تقنين عقلي للفاشية ، بل يوحى فعلاً بأنها قدمت حلاً خيالياً لازمة التاريخ الحديث مثلما قدمت الفاشية حلاً آخر ، وإن الحلين كانا يتقاسمان عدداً من السمات المشتركة .

يصف هايدجر مشروعه الفلسفي بأنه « تأويل للوجود » ، وكلمة « تأويل » Hermeneutic ، تعنى علم أو فن التفسير . ويشار عادةً إلى نوع فلسفة هايدجر على أنها « فينومولوجيا تأويلية » Hermeneutic ، لتمييزها عن الفينومولوجيا الترنسندنتالية Transcendental Phenomenology لهوسرل واتباعه ، وتسمى بهذا الاسم لأنها تقيم نفسها على أساس مشكلات التفسير التاريخي وليس على الوعي الترنسندنتالي . (٤) وكانت كلمة « علم التأويل » Hermenentics قاصرة أصلاً على تفسير النصوص المقدسة ، لكنها خلال القرن التاسع عشر وسّعت من نطاقها لتشمل مشكلة التفسير النصي ككل . وكان أشهر سلفين « تأويليين » لهايدجر هما الفكران الألمانيان شلاير ماخر Schleiermacher وديلتاي Dilthey ، أما أشهر خُلف له فهو الفيلسوف الألماني الحديث هانز - جورج جادامر Gadamer - Geog Hakns . ومع دراسة جادامر المحورية **الحقيقة والمنهج** Truth and Method (١٩٦٠) ، نجد أنفسنا في حلقة مشكلات لم تكف أبداً عن إزعاج نظرية الأدب الحديثة . فمعنى نص أدبي ؟ وما صلة قصد المؤلف بهذا المعنى ؟ هل يمكننا أن نأمل في فهم أعمال غريبة عنا ثقافياً وتاريخياً ؟ هل الفهم « الموضوعي » ممكن ، أم كل فهم نسبي بالنسبة لوضعنا التاريخي ؟ وكما سنرى ، شمة موضوع للرهان في هذه الموضوعات يتجاوز بكثير مجرد « التفسير الأدبي » .

بالنسبة لهوسرل ، كان المعنى « موضوعاً قصدياً » . وكان يعنى بذلك أنه لا يقبل الاختزال إلى الأفعال السيكلوجية للمتحدث أو المستمع ، ولا يكون مستقلاً تماماً عن تلك العمليات الذهنية . ليس المعنى موضوعياً على النحو

الذى يكونه مقعد ، لكنه أيضاً ليس ذاتياً ببساطة . إنه نوع من الموضوع « المثالى » ، بمعنى أنه يمكن التعبير عنه بعدد من الطرق المختلفة لكنه يظل نفس المعنى . وفي هذا الرأى ، يكون معنى عمل أدبى مثبتاً مرةً وإلى الأبد : لأنه يتماثل مع « الموضوع العقلى » الذى كان فى ذهن المؤلف ، أو « قصده » المؤلف ، وقت الكتابة .

وهذا ، بالفعل ، هو الموقف الذى إتخذه التأويل الأمريكى أ . د . هيرش الأصغر . E . D . Hirsch Jr ، الذين يدين عمله الرئيسى صلاحية التفسير Validity in Interpretation (١٩٦٧) ديناً كبيراً لفينومولوجيا هوسرل . وكون معنى عمل ما يتماثل مع ما كان يعنيه المؤلف به وقت الكتابة ، لا ينتج عنه بالنسبة لهيرش أن تفسيراً واحداً للنص هو الممكن . فقد يكون هناك عدد من التفسيرات المختلفة الصالحة ، لكنها جميعاً يجب أن تتحرك ضمن نطاق « نسق التوقعات والاحتمالات النموذجية » التى يسمح بها معنى المؤلف . كذلك لا ينكر هيرش أن العمل الأدبى قد « يعنى » أشياء مختلفة بالنسبة لأناس مختلفين فى أوقات مختلفة لكنه يزعم أن ذلك هو ، بالأصح ، مسألة « دلالة » العمل وليس « معناه » . فحقيقة أننى قد أخرج ملكبث Macbeth بطريقة تجعلها ذات صلة بالحرب النووية لا تغير من حقيقة أن ذلك ليس ما « تعنيه » ملكبث ، من وجهة نظر شيكسبير الخاصة . فالدلالات تتغير عبر التاريخ ، بينما تظل المعانى ثابتة ، والمؤلفون يضعون المعانى ، بينما يحدد القراء الدلالات .

وفى مطابقتها معنى النص بما عناه المؤلف به ، لا يفترض هيرش أن بإمكاننا دائماً الوصول إلى مقاصد المؤلف . فقد يكون المؤلف أو المؤلفات قد مات أو ماتت منذ زمن ، وقد يكون أو تكون قد نسيت ما قصدته تماماً . وينتج من ذلك أننا قد نهتدى إلى التفسير « الصحيح » للنص لكننا لا نكون أبداً فى وضع نعرف فيه ذلك . ولا يلقى ذلك هيرش كثيراً ، طالما أن موقفه الأساسى - أن المعنى الأدبى مطلق وغير قابل للتغير ، ومقاوم تماماً للتغير التاريخى - ما زال قائماً . والسبب فى أن هيرش قادر على المحافظة على هذا الموقف يتلخص أساساً فى أن نظريته فى المعنى سابقة على اللغة مثل نظرية هوسرل . فالمعنى شيء يريدوه المؤلف : إنه فعل ذهنى شبقى ، دون كلمات ، « يُكَبَّت » عندئذ إلى الأبد فى منظومة معينة من العلامات المادية . إنه أمر يتعلق

بالوعي ، وليس بالكلمات . أما ممّ يتركب ذلك الوعي الذي بدون كلمات ، فذلك ما لا يجرى توضيحه . وربما اهتم القارئ أو القارئة بأن يجرب الآن أن يرفع بصره أو يصرها عن الكتابة للحظة و«يعني» شيئاً في صمت في عقله أو عقلها . ماذا «عنت» ؟ وهل كان ذلك مختلفاً عن الكلمات التي صُغت فيها الإجابة للتو ؟ إن الاعتقاد بأن المعنى يتركب من كلمات مضافة إلى فعل إرادة أو قصد دون كلمات ، يماثل الاعتقاد بأنني في كل مرة أفتح الباب « عن قصد » أقوم بفعل إرادة صامت بينما أفتحه .

وهناك مشكلات بديهية تتعلق بمحاولة تحديد ما يجرى في رأس شخص ما ثم الزعم بأن هذا هو معنى قطعة من الكتابة . فمن ناحية ، يمكن لعدد ضخم من الأشياء أن يجرى في رأس مؤلف ما وقت الكتابة . وهيرش يقبل هذا ، لكنه لا يعتبر أنه يجب الخلط بين هذه الأشياء وبين « المعنى اللفظي » ، إلا أنه ، ولكي يحافظ على هذه النظرية ، يضطر لإجراء اختزال بالغ القسوة لكل ما قد يكون المؤلف قد عناه إلى ما يسميه « أنماط » المعنى ، أي مقولات المعنى الطيبة التي يقوم الناقد بتضيق النص ، وتبسيطه ، وغربلته إليها . وهكذا يمكن أن يقتصر اهتمامنا بنص ما على نمطيات المعنى هذه ، التي استبعدت منها بعناية كل خصوصية . يجب على الناقد أن يسعى إلى إعادة بناء ما يسميه هيرش « النوع الأدبي الباطن » Intinsic Genre للنص ، ويعني بذلك ، على وجه التقريب ، المواضع وطرق النظر العامة التي تكون قد حكمت معاني المؤلف وقت الكتابة . وليس من المحتمل أن يحتاج لنا ما هو أكثر من ذلك : فلا شك أن من المستحيل أن نستعيد بالضبط ما عناه شيكسبير بقوله « Cream - Fac'd Loon » ، ومن ثم ، علينا أن نقنع بما يمكن أن يكون في ذهنه عموماً . ويُفترض أن كل التفاصيل الجزئية للعمل تحكمها تلك العموميات . أما ما إذا كان ذلك منمفعلاً تجاه تفصيل ، وتعميد ، والطبيعة المتناقضة للأعمال الأدبية فهذه مسألة أخرى . فمن أجل ضمان معنى الفعل لكل الأزمان ، وانتقاذه من تخريبات التاريخ ، يجب على النقد أن يحرص تفاصيله الغوضوية المحتملة ، ويخططها ثانية مع مركب المعنى « النمطي » . وموقفه من النص تسلطي وقانوني : فأى شيء لا يمكن أن يُساق إلى داخل

خطيرة « معنى المؤلف المحتمل » يُستبعد بعنف ، وكل شيء يبقى داخل تلك الخطيرة يتم اخضاعه بصرامة لهذا القصد الحاكم الوحيد . تم الحفاظ على المعنى الذى لا يقبل التغير للنص المقدس ، وما يفعله به المرء ، كيف يستخدمه ، يصبح مجرد مسألة ثانوية تتعلق « بالدلالة » .

ان هدف كل هذه الحراسة و حماية الملكية الفردية . فمعنى المؤلف هو ملكه بالنسبة لهيرش ، ولا يجب ان يُسرق أو يجرى التعدي عليه من جانب القارئ . معنى النص لا يجب ان يصبح اجتماعياً ، ملكية عامة لقرائه المتنوعين ، فهو لا يخص سوى المؤلف أو المؤلفة ، الذى لا بد ان يكون له اولها الحقوق الحصرية في التصرف فيه بعد ان يموت أو تموت بزمان طويل . وبشكل مثير ، يعترف هيرش بأن وجهة نظره الخاصة تعسفية تماماً في الواقع . فليس في طبيعة النص نفسه شيء يجبر القارئ على تفسيره وفقاً لمعنى المؤلف ، لكن الامر هو اننا اذا اخترنا ألا نحترم معنى المؤلف فلن يكون لدينا « معيار » للتفسير ، وسوف نخاطر بفتح بوابات السدود لتؤدي إلى الفوضى النقدية . وهذا يعني ان نظرية هيرش ، مثل معظم النظم التسلطية ، عاجزة تماماً عقلياً عن تبرير قيم حكمها الخاصة . فليس من سبب من ناحية المبدأ لتفضيل معنى المؤلف أكثر من سبب تفضيل القراءة التى يقدمها اقصر النقاد شعراً أو اطولهم قديماً . ودفاع هيرش عن معنى المؤلف يشبه تلك الدفاعات عن صكوك الملكية التى تبدأ بتعقب عملية توريثها القانونية عبر القرون ، وتنتهى بالاعتراف بأنك لو رجعت بهذه العملية إلى الوراء بقدر كافٍ فستجد أن هذه الصكوك قد تم كسبها عن طريق محاربة شخص آخر من أجلها .

وحتى لو استطاع النقاد الوصول إلى قصد المؤلف ، فهل سيُرى ذلك النص الأدبي في معنى محدد على نحو مضمون ؟ وماذا لو طلبنا تقريراً عن معنى مقاصد المؤلف ، ثم تقريراً عن تلك ، وهلم جراً ؟ الضمان لا يكون ممكناً هنا إلا إذا كانت معاني المؤلف هي ما يعنيه هيرش بها : أى انها حقائق نقية ، صلبة ، « متماثلة مع نفسها » يمكن استخدامها بطريقة لا تقبل الشك لإرساء العمل . لكن هذه طريقة مشكوك فيها تماماً للنظر إلى أى نوع من المعنى على الإطلاق . فالمعاني ليست مستقرة ومحددة بالدرجة التى يظنها هيرش : حتى معاني المؤلف - والسبب في انها ليست كذلك هو أنها ، وهذا ما لن يعترف به ، نواتج للغة ، التى لها دائماً جانب مراوغ . ومن الصعب معرفة كيف يمكن أن

يكون للمرء قصد « نقى » أو أن يعبر عن معنى « نقى » ، ولا يستطيع هيرش الاعتماد على تلك الخرافات إلا لأنه يجعل المعنى منفصلاً عن اللغة . إن قصد المؤلف هو نفسه « نص » مركّب ، يمكن مجادلته ، وترجمته ، وتفسيره بطرق عديدة تماماً مثل أى نص آخر .

إن تمييز هيرش بين « المعنى » وبين « الدلالة » صالح بمعنى يديهى واحد فليس من المحتمل أن شكسبير فكر في أنه كان يكتب عن الحرب النووية . ونحن تصف جيرترود Gertrude هاملت بأنه « سمين » فمن المحتمل أنها لا تعنى أنه مترهل ، مثلما يميل القراء الحديثون إلى الاعتقاد . لكن من المؤكد أن إطلاقية هيرش لا يمكن الدفاع عنها . فليس من الممكن ببساطة إقامة تمييز بين « ما يعنيه النص » وبين « ما يعنيه لى » . وتقديرى عما يمكن أن يكون ملكبث قد عناء في الظروف الثقافية لعصره مازال تقريرى أنا ، المتأثر لا مفر بلفتى وباطرى المرجعية الثقافية . فلا يمكننى مطلقاً أن أنتزع قدمى تماماً من كل ذلك واتوصل بطريقة موضوعية تماماً لمعرفة ما كان فعلاً في ذهن شكسبير . وأى مقولة من هذا النوع عن الموضوعية المطلقة هي مجرد وهم . وهيرش نفسه لا يسعى لهذا اليقين المطلق ، ويرجع ذلك بدرجة كبيرة إلى معرفته أنه لا يستطيع الحصول عليه : ولا بدله ، بدلاً من ذلك ، من الإكتفاء بإعادة بناء قصد الكاتب « المحتمل » . لكنه لا يولى اهتماماً للطرق التي لا يمكن لإعادة البناء هذه أن تمضى إلّا بها في إطار أطره هو الخاصة والمشروطة تاريخياً للمعنى والإدراك . وفي الحقيقة ، فإن هذه « النزعة التاريخية » هي نفسها هدف جداله . إنه ، إذن ، مثل هوسرل ، يقدم شكلاً من المعرفة لا زمنياً ونزياً بصورة متسامية . أما كون عمله ذاته بعيداً عن النزاهة - كونه يعتقد أنه يحصى المعنى الذي لا يتغير للأعمال الأدبية من إيديولوجيات معاصرة معينة - فإنه أحد العوامل التي قد تقودنا إلى النظر بريية إلى تلك المزاعم .

أما الهدف الذي وضعه هيرش نصب عينيه فهو تأويل هايدجر ، وجادامر Gadamer ، وغيرهما . فإصرار المفكرين على أن المعنى تاريخى دائماً يفتح الباب ، بالنسبة له ، للنسبية الكاملة . فطبقاً لهذه الحجة ، يمكن للعمل الأدبي أن يعنى شيئاً بعيته يوم الاثنين وشيئاً آخر يوم الجمعة . ومن الشئ للإهتمام أن تتأمل السبب الذي يدفع هيرش لإعتبار هذا الاحتمال مخيفاً

لهذه الدرجة ، لكنه لكي يوقف الفساد النسبي الطابع يعود إلى هوسرل ويجادل بأن المعنى لا يقبل التغير لأنه دائماً الفعل القصدى لفرد عند نقطة معينة في الزمن . وهناك معنى بديهي تماماً يكون فيه ذلك خطأ . فإذا قلت لك في ظروف معينة « أغلق الباب » ، وحين تكون قد فعلت ذلك أضيف بنفاز صبر قائلاً ، « أعني بالطبع أن إفتح النافذة ! » ، تكون مُحِقّاً تماماً في أن تؤكد أن الكلمات الإنجليزية التي تعني « أغلق الباب » ، تعني ما تعنيه مهما قصدت أنا منها أن تعني . ولا يعني هذا القول بأن المرء لا يستطيع تصوّر سياقات تعني فيها عبارة « أغلق الباب » شيئاً مختلفاً تماماً عن معناها المعتاد : فقد تكون طريقة مجازية لقول ، « لا تجادل أكثر من ذلك » . فمعنى الجملة ، مثل أى جملة أخرى ، ليس بأى حال ثابتاً بصورة لا تتبدّل : وبيعض المهارة يمكن للمرء أن يخترع سياقات يمكن لها أن تعني فيها ألف شيء مختلف . لكن إذا كانت لفحة هواء تجتاح الغرفة وأنا لا أرتدى سوى ثوب السباحة ، فسوف يكون معنى الكلمات واضحاً ظرفياً ، وما لم أكن قد إرتكبت زلة لسان أو عانيت من حالة شرود ذهن غير محسوبة فسوف يكون من غير المجدي بالنسبة لي أن أزعم أنني عنيت « فعلاً » ، « إفتح النافذة » . وهذا معنى بديهي واحد لا يتحدد فيه معنى كلماتي بمقاصدي الخاصة - لا يمكنني فيه ببساطة أن أختار أن أجعل كلماتي تعني أى شيء على الإطلاق ، مثلما ظن محبتي - دمبتي Humpty - Dumpty في حكاية الئيس Alice عن خطأ أن بإمكانه أن يفعل . إن معنى اللغة مسألة اجتماعية : وهناك معنى فعل تنتمي به اللغة إلى مجتمعي قبل أن تنتمي لي .

وهذا ما فهمه هايدجر ، وما استمر هانز- جورج جادامر - Hans Georg Gadamer في تطويره في كتابه الصدق والمنهج Truth And Method . فمعنى العمل الأدبي ، بالنسبة لجادامر ، لا تستنفده أبداً مقاصد مؤلفه ، وبينما ينتقل العمل من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر ، قد تستخلص منه معانٍ جديدة ربما لم يتوقعها أبداً مؤلفه أو جمهوره المعاصر . وهيرش يسلم بذلك بأحد المعاني لكنه يحيله إلى مجال « الدلالة » ، أما بالنسبة لجادامر ، فإن عدم الاستقرار هذا هو جزء من ذات طابع العمل نفسه . وكل تفسير هو تفسير ظرفي ، تشكله وتكبّه المعايير النسبية تاريخياً لثقافة معينة ، وليست هناك إمكانية لمعرفة النص الأدبي « كما هو » ونزعة الشك هذه هي

أكثر ما يجده هيرش مثيراً للأعصاب في التأويل الهابديجى ، وما يشن ضده مناوشاته .

وبالنسبة لجادامر ، يكون كل تفسير لعمل من الماضى حواراً بين الماضى والحاضر . وفي مواجهة مثل هذا العمل ، فإننا ننصت بسلبية هايدجيرية حكيمة إلى صوته غير المألوف ، متحين له أن يضع همومنا الحاضرة موضع التساؤل ، لكن ما « يقوله » العمل لذا سوف يعتمد بدوره على نوع الاسئلة التى تكون قادرين على طرحها عليه ، انطلاقاً من نقطتنا المتقدمة في التاريخ . وسيعتمد كذلك على قدرتنا على إعادة بناء « السؤال » الذى يكون العمل نفسه « إجابة » عليه ، لأن العمل هو أيضاً حوار مع تاريخه الخاص . فكل فهم هو فهم مُنتج : إنه دائماً « فهم على نحو آخر » ، تحقيق لإمكانية جديدة في النص ، إحداث اختلاف عنه . والحاضر ليس قابلاً للفهم على الدوام إلا من خلال الماضى ، الذى يشكل معه متصلاً حياً ، والماضى يُدرك دائماً من وجهة نظرنا الجزئية في الحاضر . وحدث الفهم يتم حين « يندمج » « أفقنا » الخاص للمعاني والافتراضات التاريخية مع « الأفق » الذى يقع فيه العمل . في تلك اللحظة ندخل العالم الغريب للعمل الفنى ، لكننا في نفس الوقت نضمه داخل مجالنا الخاص . ونبليغ بذلك فهماً أكمل لأنفسنا . بدلاً من أن « نفادر المنزل » ، كما يلاحظ جادامر ، فإننا « نعود إلى المنزل » .

من الصعب تبين لماذا يجد هيرش ذلك كله مثيراً للأعصاب إلى هذا الحد . فعلى العكس ، يبدو الأمر كله شديد السلاسة . فباستطاعة جادامر أن يُسلم نفسه ويُسلم الأدب يرسانة لرياح التاريخ لأن أوراق الشجر المبعثرة هذه دائماً ما ستعود إلى مستقرها في النهاية - وسوف تفعل ذلك لأن هناك جوهر مُوحد يعرف باسم « التقليد » يجرى تحت كل التاريخ . ويمتد في صمت ليشمل الماضى ، والحاضر ، والمستقبل ، ومتما مع ت. س. اليوت ، تنتمى كل النصوص « المناسبة » ، valid إلى هذه التقاليد ، التى تحدث من خلال عمل الماضى الذى أتامله ، كما تحدث من خلالى في فعل التأمل « المناسب » ، valid . هكذا يقترب معاً بأمان الماضى والحاضر ، الذات والموضوع ، الغريب والحميم ، بواسطة كائن يشملهما معاً . ولا يُلقَى جادامر أن مفاهيمنا المسبقة أو « قناعاتنا المسبقة » ، pre-understandings الضمنية الثقافية قد تمثل تحيزاً يضر بتلقى عمل الماضى الأدبى ، لأن هذه القناعات المسبقة تاتينا من

ذات التقاليد ، التي يَكُونُ العمل الأدبي جزءاً منها . فالتحيز عامل إيجابى وليس عاملاً سلبياً : إن حركة التنوير Enlightenment ، بحلمها في معرفة نزيهة تماماً ، هي التي قادت إلى « التحيز ضد التحيز » الحديث . والتحيزات الخلاقة ، في مقابل تلك الزائلة والمشوهة ، هي تلك التي تنشأ من التقاليد وتجعلنا على اتصال بها . وسلطة التقاليد نفسها ، في ارتباطها مع تأملنا - الذاتى الشاق ، سوف تفرز مفاعيلنا المسبقة التي تكون مشروعة عن تلك التي لا تكون - تماماً مثلما أن المسافة التاريخية بيننا وبين عمل من أعمال الماضى ، بدلاً من أن تخلق عقبة أمام الفهم الصادق ، تساعد مثل ذلك الإدراك فعلاً عن طريق تجريدها للعمل من كل ما كان ذا دلالة عابرة .

ويجدر بنا أن نسال جادامر تقاليد من أى تقاليد تلك التي يفكر فيها فعلاً . لأن نظريته لا تقوم إلا على أساس الافتراض الشنيع بأن هناك فعلاً تقاليد « سائدة » mainstream وحيدة : وأن كل الأعمال « المناسبة » valid تشارك فيها ، وأن التاريخ يشكل متصلاً Continuum مستمراً ، خالياً من الانقطاع ، والنزاع ، والتناقض الحاسمين ؛ وأن التحيزات التي ورثناها « نحن » (من ؟) . من « التقاليد » يجب التثبيت بها . إنها تفترض ، بعبارة أخرى ، أن التاريخ مكان يمكننا « نحن » فيه دائماً وفي كل مكان أن نكون في دارنا ، وأن عمل الماضى سيمعق - بدل أن يقلل ، مثلاً - من فهمنا الحاضر لأنفسنا ، وأن ما هو غريب مألوف دائماً بصورة سرية . إنها ، باختصار ، نظرية في التاريخ فظة في رضاها عن نفسها ، إسقاط على العالم كله لوجهة نظر يعنى « الفن » بالنسبة لها بشكل أساسى الآثار الكلاسيكية للتقاليد الألمانية الراقية . ولا يكاد يكون لديها مفهوم للتاريخ والتقاليد بوصفهما قوى قمعية مثلما هما قوى مُحَرِّرة ، بوصفهما مجالين يمزقهما النزاع والسيطرة . فليس التاريخ ، بالنسبة لجادامر ، مكاناً للصراع ، والانقطاع ، والاستبعاد ، بل « سلسلة متصلة » ، نهزأ دائم الجريان ، ويكاد المرء يقول ، نادياً لأن يفكرون بطريقة متشابهة . يتم ، بتسامح ، الاقرار بالاختلافات التاريخية ، إلا أن ذلك لا يتم إلا لأنها تُصلى بفعالية عن طريق فهم « يعبر المسافة الزمنية التي تفصل المفسر عن النص ، وهكذا يتغلب على .. اغتراب المعنى الذى طرأ على النص » . ما من حاجة للكفاح من أجل تجاوز المسافة الزمنية بأن يقذف المرء نفسه بصورة غير عاطفية إلى الماضى ، كما اعتكده فيلهلم ديلتاي Wilhelm

Dilthey بين آخرين ، حيث أن هذه المسافة قد تم عبورها فعلاً بواسطة العادة ، والتحيز ، والتقاليد . فالتقاليد تُملك سلطة يجب أن تخضع لها : ولا تكاد تكون ثمة إمكانية لتحدي تلك السلطة تحدياً نقدياً ، ولا تصور لأن يكون تأثيرها إلا سلباً . إن التقاليد ، كما يجادل جادامر ، « لها تأثير خارج عن نطاق حجج العقل »^(١) .

وصف جادامر التاريخ ذات مرة بأنه « المحادثة التي نكونها » . فالتاويل يرى التاريخ كحوار حي بين الماضي ، والحاضر ، والمستقبل ، ويسعى بصبر لازاحة العراقيل أمام هذا التواصل المتبادل الذي لا ينتهي . لكنه لا يستطيع تحمل فكرة إخفاق للتواصل لا يكون مجرد شيء عارض ، يمكن تصحيحه بمجرد تفسير نصي أكثر حساسية ، بل يكون نفسياً systematic على نحو ما : أي أنه ، كما يمكن القول ، قائم داخل بنايات الاتصال لمجتمعات بأكملها . إنه ، بتعبير آخر ، لا يمكنه أن يتوافق مع مشكلة الايديولوجيا - مع حقيقة أن « الحوار » الذي لا ينتهي للتاريخ البشري يغلب عليه أن يكون مونولوجاً يلقيه ذوو السلطة لمن لا سلطة لهم ، أو أنه إذا كان « حواراً » ، حقاً فإن المشاركين فيه - الرجال والنساء ، على سبيل المثال - لأ يحتلون مواقع متكافئة . إنه يرفض إدراك أن الخطاب واقع دائماً في أحبولة سلطة قد لا تكون خبيثة بآية حال ، وأن الخطاب الذي تفشل فيه ، بأكثر الصور إيهاء ، عن إدراك هذه الحقيقة هو خطابه هي نفسها .

كما رأينا ، يعمل التاويل إلى التركيز على أعمال الماضي : والاستئلة النظرية التي يطرحها تنبع أساساً من هذا المنظور . وليس هذا مدهشاً ، إذا أخذنا في الاعتبار بدايات التاويل المرتبطة بالكتاب المقدس ، لكنه أيضاً أمر له مغزى : إذ يوحي بأن دور النقد الرئيسي هو جعل الكلاسيكيات مفهومة . ومن الصعب تصور جادامر وهو مشتبك مع نورمان ميلر Norman Mailer . وجنباً إلى جنب مع هذا التوكيد التقليدي النزعة يعضى آخر : هو افتراض أن الأعمال الأدبية تشكل وحدة « عضوية » . فالمنهج التاويلي يسعى إلى مواسمة كل عنصر من عناصر النص في كل واحد ، في عملية تُعرف عادة باسم « الحلقة التاويلية » : فالسمات الجزئية تكون مفهومة بالنسبة للسياق الكلي ، والسياق الكلي يصبح مفهوماً من خلال السمات الجزئية . وعموماً ، لا يضع التاويل في

حسابه احتمال أن تكون الأعمال الأدبية مشتتة ، وغير مكتملة ، ومتناقضة داخلياً ، رغم وجود أسباب عديدة لافتراض أنها كذلك^(٧) . ويجدر بالملاحظة أن أ. د. هيرش ، رغم كل نفوره من المفاهيم العضوية الرومانسية ، يشارك هو الآخر في تعصب أن النصوص الأدبية هي كيانات كلية متكاملة ، وذلك لسبب منطقي : فوحدة العمل تكمن في قصد المؤلف الذي يتخلل كل شيء . وفي الحقيقة ، ما من سبب يمنع المؤلف من أن يكون لديه مقاصد عديدة متناقضة فيما بينها ، أو يمنع قصده من أن يكون متناقضاً ذاتياً ، لكن هيرش لا يبحث هذه الاحتمالات .

أما أحدث تطورات التأويل في ألمانيا فيعرف باسم «جماليات التلقى» أو «نظرية التلقى» ، ويخالف جادامر ، لا يركز على نحو حصري على أعمال الماضي . فنظرية التلقى تفحص دور القارئ في الأدب ، وهي تطور جديد من هذه الزاوية . وفي الحقيقة يمكن للمرء أن يقسم تاريخ نظرية الأدب الحديثة بصورة أولية جداً إلى ثلاث مراحل : انشغال بالمؤلف (الرومانسية والقرن التاسع عشر) : واهتمام حصري بالنص (النقد الجديد) ؛ وتحول ملحوظ في الاهتمام إلى القارئ في السنوات الأخيرة . وقد كان القارئ دائماً أقل أطراف هذا الثلاثي خطاً - وهذا أمر غريب ، حيث أنه بدون القارئ أو القارئة لن تكون هناك نصوص أدبية على الإطلاق . فالنصوص الأدبية لا توجد على أرفف الكتب : بل هي سيرورات للدلالة لا تتجسد إلا في ممارسة القراءة . لكي يحدث الأدب ، فإن القارئ حيوي بقدر حيوية المؤلف .

ما الذي ينطوي عليه فعل القراءة ؟ لتأخذ ، بصورة عشوائية تقريباً ، الجملتين الافتتاحيتين من رواية : (What did you make of the new couple ?) the Hanemas, Piet and Angela were undressing (أزواج ، لجون أباديك John Updike, Couples) * . ماذا نستخلص من هذا ؟ ربما ترتبك للحظة إزاء النقص الظاهري للارتباط بين الجملتين ، حتى

● « ماذا كان رأيك في الزوجين الجديدين ؟ » كان الزوجان هانيماس ، بيت وأنجيلا ، يخلعان ملابسهما ؟ . ونلاحظ أن الترجمة تنطوي على استنتاجات أحدهما أن Couple لاتمنى زوجين فقط بل كذلك تعني شخصين متحابين أو رفيقين وأن Hanemas تعبير عن علاقة زواج بين بيت وأنجيلا مستبعدين احتمال أن يكونا من نفس العائلة - م

ندرك أن ما يعمل هنا هو العُرف الأدبي الذي يمكننا بواسطته أن ننسب قطعة من الحديث المباشر إلى شخصية حتى لو لم يفعل النص نفسه ذلك على نحو صريح . إننا نحذر أن إحدى الشخصيات ، ربما بيت أو أنجيلا هاننما ، تلقى العبارة الاقتتاحتية ، لكن لماذا نفترض ذلك ؟ ربما لم تكن العبارة الموضوعية بين علامتى تنصيص قد نُطِقت على الإطلاق : فقد تكون خاطراً ، أو سؤالاً سألَه شخص آخر ، أو اقتباساً تصديرياً موضوعاً في مفتتح الرواية . وربما تكون موجهة إلى بيت وأنجيلا من جانب شخص آخر ، أو من جانب صوت مفاجيء من السماء . واحد الأسباب التي تجعل الحل الأخير يبدو غير محتمل هو أن السؤال عامى بعض الشيء بالنسبة لصوت من السماء ، وربما نعرف أن أديك كاتب واقعى عموماً ولا يلجأ عادة إلى مثل هذه الأدوات ؛ لكن نصوص مؤلف ما لا تشكل بالضرورة كلاً متسقاً وقد يكون أمراً غير حكيم أن نستند بشدة على هذا الافتراض . ومن غير المحتمل على أسس واقعية أن يكون السؤال موجهاً من قبل كوريس من الناس يتحدثون في صوت واحد ، ومن غير المحتمل بعض الشيء أن يكون موجهاً من قبل شخص آخر بخلاف بيت وأنجيلا هاننما ، حيث أننا نعلم في اللحظة التالية أنهما يخلعان ملابسهما ، وربما خمننا أنهما رفيقان متزوجان ، ونحن نعلم أن الزوجين ، في ضاحية بيرمنجهام التي نسكنها على الأقل ، لا يمارسان خلع ملابسهما سوياً أمام طرف ثالث ، مهما كان ما يفعلانه كلٌّ على حدة .

ربما نكون قد قمنا فعلاً بمنظومة كاملة من الاستنتاجات بينما نقرأ هاتين العبارتين . فقد نستنتج ، مثلاً ، أن الزوجين *Couple* المشار إليهما هما رجل وامرأة ، رغم عدم وجود شيء حتى الآن يخبرنا بأنهما ليسا امرأتين أو جروين مخططين . ونحن نفترض أن من يطرح السؤال مهما كان لا يقرأ الخواطر ، إذ لن تكون هناك حاجة للسؤال عندئذ . وقد نشك في أن السائل يُقدر حكم المخاطب ، رغم عدم وجود سياق كاف بعد لنحكم بأن السؤال توبيخى أو استقزازى . ونحن نتخيل أن عبارة *The Hanemas* الزوجين هاننما ، ربما كانت في تقابل نحوى مع عبارة (*Piet and Angela*) بيت وأنجيلا ، للإشارة إلى أن هذا هو اسم العائلة لهما ، مما يقدم دليلاً ذا مغزى على أنهما متزوجان . لكننا لا نستطيع استبعاد احتمال وجود مجموعة من الناس تحمل اسم هاننما علاوة على بيت وأنجيلا ، وربما قبيلة كاملة منهم ،

وانهم جميعاً يخلعون ملابسهم في قاعة ضخمة . وحقيقة أن بيت وأنجيلا يتقاسمان نفس اللقب لا تؤكد أنهما زوج وزوجة : فقد يكونا أخاً وأختاً أو أباً وابنة ، أو أمّاً وابناً ، متحررين بوجه خاص أويغشيان المحارم . وقد افترضنا ، رغم ذلك ، أنهما يخلعان ملابسهما على مرأى أحدهما من الآخر ، بينما لم يخبرنا شيء بعد أن السؤال لا يلقي صيحاً من غرفة نوم أو كابينة بلاج إلى أخرى . وربما كان بيت وأنجيلا طفلين صغيرين ، رغم أن التعقيد النسبي للسؤال يجعل ذلك غير محتمل . ربما يكون معظم القراء قد افترضوا عند هذا الحد أن بيت وأنجيلا هائيتا هما زوجان يخلعان ملابسهما معاً في غرفة نومهما بعد حدث ما ، ربما كان حفلة ، كان يحضرها زوجان جديديان ، لكن شيئاً من هذا لم يُقل فعلاً .

وحقيقة أن هاتين هما أول جملتين في الرواية تعنى ، بالطبع ، أن الكثير من هذه الأسئلة سوف يُجاب عليها بينما نواصل القراءة . لكن عملية التخمين والاستنتاج التي يقودنا إليها جهلنا هنا هي ببساطة مثال أكثر حدة ودرامية لما نفعله طول الوقت عندما نقرا . وإثناء المضي في القراءة سنصادف مشكلات كثيرة أخرى ، لا يمكن حلها سوى بإجراء افتراضات أخرى . سوف نُعطى أنواع الحقائق المحجوبة عنا في هاتين الجملتين ، لكن سيظل علينا أن نبني لها تفسيرات قابلة للتساؤل . إن قراءة مفتتح رواية أديك يجعلنا ننخرط في كمية مدهشة من الجهد المركب واللاوعي بدرجة كبيرة : ورغم أننا نادراً ما نلاحظ ذلك ، فإننا منهمكون طول الوقت في بناء الفرضيات بشأن معنى النص . إن القارئ يصنع ترابطات ضمنية ، ويملأ الفجوات ، ويستخلص الاستنتاجات ويختبر الاحساسيس الباطنية : وعمل ذلك يعنى السير على هدى معرفة ضمنية بالعالم عموماً وبالأعراف الأدبية خصوصاً . والنص نفسه في الواقع لا يزيد عن كونه سلسلة من « المفاتيح » cues للقارئ ، من الدعوات لبناء قطعة من اللفة في معنى . وفي مصطلحات نظرية التلقى ، يقوم القارئ « بإضفاء التعيين » Concretizes على العمل الأدبي ، الذي لا يتجاوز أن يكون سلسلة من العلامات السوداء المنظمة على الصفحة . ويدون هذه المشاركة الفعالة المتصلة من جانب القارئ ، لن يكون هناك عمل أدبي على الإطلاق . ومهما بدا العمل متماسكاً ، فإن أى عمل بالنسبة لنظرية التلقى يتكون فعلاً من « فجوات » gaps ، تماماً مثل الجداول بالنسبة للفيزياء

المدينة - مثلاً ، الفجوة بين الجملتين الأولى والثانية في **أزواج** ، حيث لابد للقارئ أن يقدم ارتباطاً مفقوداً . والعمل مليء : بأوجه عدم التحدّد ، أي بالعناصر التي تعتمد في تأثيرها على تفسير القارئ ، والتي يمكن تفسيرها بعدد من الطرق المختلفة ، وربما المتعارضة فيما بينها . والمفارقة في ذلك هي أنه كلما زادت المعلومات التي يقدمها العمل ، كلما أصبح غير محدد بدرجة أكبر . وبعبارة شيكسبير (secret black and midnight hags) * تُضيق بمعنى من المعاني أنواع العفاريث المقصودة ، وتجعلها أكثر تحديداً ، لكن لأن النعوت الثلاثة جميعها غنية بالالهامات ، وتثير استجابات مختلفة في مختلف القراء ، فقد جعل النص نفسه أقل تحديداً في محاولته لأن يصبح أكثر تحديداً .

إن عملية القراءة ، بالنسبة لنظرية التلقي ، هي دائماً عملية ديناميكية ، حركة مركبة وتفتح خلال الزمن ، والعمل الأدبي نفسه يوجد كمجرد ما أسماه المنظر البولندي رومان إنجاردن Roman Ingarden منظومة من « التخطيطات » Schemata ، أو التوجيهات العامة ، التي يجب أن يحققها القارئ . ولكي يفعل ذلك ، سوف يجلب القارئ إلى العمل « قناعات مسبقة » معينة ، أي سباقاً غائماً من المعتقدات والتوقعات التي سيتم في إطارها تقييم مختلف سمات العمل . إلا أنه مع تقدم عملية القراءة ، سوف تتعدل هذه التوقعات نفسها بما نتعلمه ، وتبدأ الحلقة التأويلية في الدوران - متحركة من الجزء إلى الكل ثم إلى الجزء مرة ثانية . وفي مجاهدته من أجل بناء معنى متماسك من النص ، سيختار القارئ أو القارئة وينظم عناصره في كليات متسقة ، مستبعداً بعضها ومبرزاً بعضها إلى الصدارة ، و « مضيفاً التمين » على عناصر معينة بطرق معينة ، وسيحاول القارئ أو القارئة أن يجمع المنظورات المختلفة ضمن العمل معاً ، أو ينتقل من منظور إلى منظور لكي يشيد « وهما » متكاملأ . وما تعلمناه في الصفحة الأولى سيخبره ويصيح « مختصراً » Foreshortened في الذاكرة ، ربما ليتحدّد جذرياً بما سنتعلمه فيما بعد . فالقراءة ليست حركة مستقيمة إلى الأمام ، مجرد مسألة تراكمية : إذ إن تخميناتنا الأولية تولّد إطاراً مرجعياً لتفسير ما يتلوها ، لكن ما يتلوها قد يبدل على نحو استرجاعي فهمنا الأصلي ، مركزاً الضوء على بعض سماته

* عفاريث منتصف الليل السوداء السرية - م

ومزيجاً يَجْهَرُها إلى الخلفية . وإثناء استمرارنا في القراءة نطرح افتراضات ، ونراجع معتقدات ، ونقوم باستنتاجات وتوقعات تزداد تعقداً باستمرار ؛ فكل جملة تفتح أفقاً يتم تأكيده ، أو تخديه ، أو تدميره من جانب الجملة التالية . ونحن نقرأ إلى الوراء وإلى الأمام في آن واحد ، متنبئين ومسترجعين ، وربما واعين بتحقيقات ممكنة للنص أنكرتها قراءتنا . وإضافة إلى ذلك ، فإن كل هذه الفعالية المعقدة تنجز على مستويات كثيرة في وقت واحد . لأن النص له « خلفيات » backgrounds و « صدارات » Foregrounds ، ووجهات نظر قسْية مختلفة ، وطبقات بديلة للمعنى ، تتحرك نحن بينها باستمرار .

إن فولفجانج إيزر Wolfgang Iser ، الذى ينتمى إلى ما يطلق عليه اسم مدرسة كونستانس Constance لجماليات التلقى ، والذى كنت أناقش نظرياته فيما سبق بدرجة كبيرة ، يتحدث في كتابه *فعل القراءة* (١٩٧٨) *The Act of Reading* عن « الاستراتيجيات » التى تجعلها النصوص تعمل ، وعن « المجموعات المصنفة الدائمة » repertoires من التيمات والاشارات المألوفة التى تحتويها . ونحن ، لكى نقرأ على الإطلاق ، بحاجة إلى أن نألف التقنيات والأعراف الأدبية التى ينشرها عمل معين ، ولابد أن نمسك إلى حد ما بزمام « شفراته » codes ، ونعنى بها القواعد التى تحكم منهجياً الطرق التى يُنتج بها معانيه . لننذكر مرة أخرى لافتة مترو لندن التى ناقشتها في المقدمة : *Does must be carried on the escalator* * فلكى أقهم هذه الملاحظة أجندنى بحاجة إلى القيام بماهو أكثر من مجرد قراءة كلماتها الواحدة تلو الأخرى . فانا بحاجة إلى أن أعرف ، على سبيل المثال ، أن هذه الكلمات تنتمى إلى ما يمكن تسميته « شفرة مرجعية » - إن اللافتة ليست مجرد قطعة تزيينية من اللغة موضوعة هناك لتسلية الركاب ، لكن يجب أخذها على أنها تشير إلى سلوك الكلاب والركاب الفعليين على السلالم المتحركة الفعلية . ولابد لى أن أستتفر معرفتى الاجتماعية العامة لأدراك أن اللافتة قد وضعتها السلطات هناك ، وأن لدى هذه السلطات سلطة معاقبة المخالفين ، وأنى كعضو من الجمهور تجرى مخاطبتى بصورة ضمنية ، وكل هذه الأشياء ليست واضحة في الكلمات نفسها . على ، بعبارة أخرى ، أن أعتمد على شفرات

* يجب أن تحمل الكلاب على السلم المتحرك - م

وسياقات اجتماعية معينة لكى أفهم الملاحظة بصورة صحيحة . لكننى كذلك بحاجة إلى أن أجعل هذه الشفرات والسياقات تتفاعل مع شفرات أو أعراف القراءة - وهى أعراف تخبرنى بأن « السلم المتحرك » يقصد به the escalator هذا السلم المتحرك وليس سلما متحركا فى الباراجواى ، وأن must be carried يجب أن تُحمل « تعنى » يجب أن تُحمل الآن ، وهلم جراً . ويجب أن أدرك أن « جنس » genre الالفة هو بحث يجعل من غير المحتمل ، تماماً أن يكون الالتباس الذى ذكرته فى المقدمة « مقصوداً » فعلا . وليس من السهل التمييز هنا بين الشفرات « الاجتماعية » و « الأدبية » : فإضفاء التعين على « السلم المتحرك » the escalator باعتباره « هذا السلم المتحرك » this escalator ، وذلك بتبنى عُرف قراءة يفحو الالتباس ، هو نفسه أمر يعتمد على شبكة كاملة من المعرفة الاجتماعية .

إننى ، إذن ، أفهم الملاحظة بتفسيرها بالنسبة لشفرات معينة تبدو مناسبة ؛ لكن هذا ليس كل ما يحدث عند قراءة الأدب بالنسبة لاييزر . إذ لو كان هناك « تلازم » Fit تام بين الشفرات التى تحكم الأعمال الأدبية وبين الشفرات التى طبقناها لتفسير هذه الأعمال ، لأصبح كل الأدب غير ملهم مثله مثل لالفة مترو لندن . والعمل الأدبى الأشد فعالية بالنسبة لاييزر هو العمل الذى يدفع القارئ أو القارئة إلى وعى نقدي جديد بشفراته وتوقعاته وشفراتها وتوقعاتها المألوفة . إن العمل يطرح للتساؤل ويحول المعتقدات الضمنية التى نجلبها إليه ، و « يزعزع » disconfirms عاداتنا الروتينية فى الإدراك وهكذا يجبرنا على الاعتراف بها على ما هى عليه للمرة الأولى . وبدلاً من مجرد تدعيم إدراكاتنا المعطاة ، فإن العمل الأدبى القيم ينتهك أو يتخطى هذه الطرق المعيارية للرؤية ، وهكذا يعلمنا شفرات جديدة للفهم . وهنا ثمة توازن مع الشكليات الروسية : فخلال فعل القراءة ، يجرى « نزح الألفة » عن افتراضاتنا المتعارف عليها ، وتشبيهاً إلى النقطة التى يمكننا فيها أن نقدّمها ومن ثم نراجعها . وإذا كنا نُعدّل النص باستراتيجياتنا للقراءة ، فإنه يُعد لنا فى نفس الوقت : ومثل الأشياء فى تجربة علمية ، فإنه قد يجيب « إجابة » غير متوقعة على « أسئلتنا » . وكل معنى القراءة بالنسبة لنا قد مثل إييزر ، هو أنها تجعلنا على وعى أعمق بذواتنا ، وتبلور وجهة نظر نقدية لهوياتنا . وكأن ما كنا « نقرأه » ، ونحن نشق طريقنا خلال كتاب ، هو أنفسنا .

تقوم نظرية التلقى عند إيزر ، في الحقيقة ، على أساس أيديولوجيا إنسانية ليبرالية : على أساس اعتقاد باننا أثناء القراءة يجب أن نكون مرنيين ومتفتحي الذهن ، مستعدين لأن نطرح معتقداتنا للسؤال ونسمح لها بأن تتحول . ويخلف هذا الطرح يمكن تأثير تأويل جادامر ، بثقته في معرفة الذات تلك التي ازدادت ثراء ، والتي تنبع من اللقاء مع غير المألوف . لكن نزعة إيزر الانسانية الليبرالية ، مثل معظم المذاهب من هذا النوع ، أقل ليبرالية مما تبدو للوهلة الأولى . فهو يكتب أن القارئ ذا الالتزامات الأيديولوجية القوية يمكن أن يكون قارئاً غير مناسب ، حيث أن انفتاح هذا القارئ أو القارئة أمام القوة التحويلية للأعمال الأدبية يكون أقل احتمالاً . وهذا يتضمن أننا لكي نمر بالتحول على يد النص ، يجب أن نكتفي ، في المقام الأول ، بالإيمان بمعتقداتنا بصورة مؤقتة تماماً . فالقارئ الجيد الوحيد يجب أن يكون ليبرالياً بالمثل : إن فعل القراءة ينتج نوعاً من الذات الإنسانية تفترضه القراءة سلفاً هو الآخر . وهذا متناقض أيضاً على نحو آخر : لأننا إذا كنا نكتفي بالإيمان بمعتقداتنا بخفة في المقام الأول ، فإن جعل النص يطرحها للسؤال ويخربها ليس أمراً بالغ الدلالة في الحقيقة . وبعبارة أخرى ، لن يكون قد حدث الكثير فعلاً . فلن يكون قد تم توبيخ القارئ أو القارئة بشكل جذري ، بقدر ما سيكون قد عاد ببساطة إلى نفسه أو إلى نفسها كذات ليبرالية على نحو أشمل . إن كل ما يخص الذات القارئة يُطرح للسؤال خلال فعل القراءة ، باستثناء نوع الذات (الليبرالية) الذي تكونه : فهذه الحدود الأيديولوجية لا يمكن نقدها بآية حال ، لأن النموذج بكامله سينهار عندئذ . بهذا المعنى ، تكون التعددية والنهاية المفتوحة لعملية القراءة مسموحاً بهما لأنهما تفترضان سلفاً نوعاً معيناً من الوحدة المقفلة التي تظل دوماً في مكانها : أعني وحدة الذات القارئة ، التي يجري انتهاكها وتخطيها فقط لكي تعود إلى نفسها على نحو أكثر إكتمالاً . ومثلما مع جادامر ، فإننا نستطيع أن نغزو الأراضي الأجنبية لأننا دائماً في دارنا بصورة سرية . ونوع القارئ الذي سيؤثر فيه الأدب أعمق تأثير هو ذلك المسلح فعلاً بالنوع « الصحيح » من القدرات والاستجابات ، والماهر في تشغيل تقنيات نقدية معينة ، والمدرّك لأعراف أدبية معينة ، لكن هذا هو ، على وجه الدقة ، نوع القارئ الذي يكون أقل احتياجاً للتأثر . ومثل هذا القارئ « متحول » من البداية ، ومستعد للمخاطرة بالمزيد من التحول بسبب هذه الحقيقة . فلكي نقرأ الأدب

« بفعلية » لا بد أن تطبق قدرات نقدية معينة. قدرات تعرف دائماً على نحو إشكالي ، لكن هذه القدرات على وجه الدقة هي التي سيعجز « الأدب » عن طرحها للتساؤل ، لأن وجوده ذاته يعتمد عليها . وما عرفته على أنه عمل « أدبي » سيكون دائماً وثيق الارتباط بما تعتبره تقنيات نقدية « مناسبة » : فالعمل « الأدبي » سيعنى ، بدرجة أو بأخرى ، العمل الذي يمكن إضاعته على نحو مفيد بواسطة هذه المناهج في البحث . لكن في هذه الحالة تكون الحلقة التأويلية حلقة شريرة بالفعل وليست حلقة خيرة : فما تستخلصه من العمل سيعتمد بدرجة كبيرة على ما تضعه فيه في المقام الأول ، وليس هناك مجال كبير لأي « تعدد » عميق الجذور للقارئ . ويبدو أن إيزر يتجنب هذه الحلقة الشريرة بالتأكيد على قدرة الأدب على تمزيق وتغيير هيئة شفرات القارئ : لكن ذلك نفسه ، كما أوضحنا ، يفترض في صمت نفس نوع القارئ « المعطى » الذي يأمل في توليده من خلال القراءة . إن انفلاق الدائرة بين القارئ والعمل يعكس انفلاق مؤسسة الأدب الأكاديمية ، التي لا تحتاج إلى الانتساب إليها إلا أنواع معينة من النصوص والقراء .

إن مذاهب الذات الموحدة والنص المفلق تكمن بصورة مستترة تحت النهاية المفتوحة الظاهرية لجانب كبير من نظرية التلقي . فنجد أن رومان إنجاردن في كتابه **العمل الفني الأدبي** (١٩٣١) *The Literary Work of Art* يفترض بصورة دوجمائية أن الأعمال الأدبية تشكل كليات عضوية ، ومعنى ملء القارئ لفجوات : أوجه عدم التحدد ، فيها هو إكمال هذا التناغم . يجب على القارئ أن يربط بين مختلف أجزاء وشرائح العمل بطريقة « ملائمة » ، وبالأحرى على غرار كتب صور الأطفال التي تلونها طبقاً لتعليمات الصانع . إن النص ، بالنسبة لانجاردن يأتي مجهزاً سلفاً بأوجه عدم تحده ، ولا بد للقارئ أن يضيف عليه التعيين « بطريقة صحيحة » . وهذا يحذر من نشاط القارئ ، ويختزله أحياناً إلى ما يقرب من تناول أدبي ، يتلأأ ويملا فجوات عدم التحدد . لكن إيزر صاحب عمل أكثر ليبرالية ، يمنح القارئ درجة أكبر من المشاركة مع النص : فالقراء المختلفون أحرار في أن يحققوا النص بطرق مختلفة ، وليس هناك تفسير صحيح وحيد يستنفذ طاقته السيمانطيقية . لكن هذا الكرم مشروط بتوجيه واحد مشدد : إذ يجب على القارئ أن يبنى النص بحيث يجعله متسقاً داخلياً . ونموذج إيزر للقراءة

وظيفى أساساً : إذ يجب جعل الأجزاء تتوافق بصورة متجانسة مع الكل .
 وخلف هذا التعصب التعسفى ، فى الحقيقة ، يكمن تأثير علم نفس الجشطلت
 Gestalt ، باهتمامه بتكامل المدركات المستترة فى كل مفهوم . وإنه لحقيقى أن
 هذا التعصب من العمق فى النقد الحديثين لدرجة يصعب معها النظر إليه على
 أنه مجرد تعصب - أى على أنه تفضيل مذهبى ، لا يقل قابلية للنقاش
 وللخلاف عن أى تعصب آخر . وليس هناك حاجة مطلقاً لافتراض أن الأعمال
 الأدبية إما أنها تكون أو يجب أن تكون كليات متناغمة ، وأن الاحتكاكات
 والتصادمات المرحية العديدة للمعنى يجب أن يقوم النقد الأدبى « بتولييفها »
 processed بلفظ لحنها على أن تفعل ذلك . إن إيزيرى أن إنجاردن مفرط فى
 « نزعة العضوية » فى آرائه عن النص ، ويقدر الأعمال الحداثى ، المتعددة
 الجوانب ، وذلك ، جزئياً ، لأنها تجعلنا واعين ذاتياً بدرجة أكبر بجهد
 تفسيرها . لكن ، وفى نفس الوقت ، فإن « انفتاح » العمل هو شئ يجب إزالته
 تدريجياً ، بينما يتوصل القارئ إلى بناء فرضية عمل يمكنها أن تستوعب وأن
 تجعل أكبر عدد من عناصر العمل متماسكة فيما بينها .

إن أوجه عدم التحدد تحفزنا للقيام بفعل إلغائها ، لنحل محلها معنى
 مستقراً : إنها ، بتعبير إيزر التسلى الموحى ، يجب « تطبيعها » -
 أى ترويضها وإخضاعها لبنية معنى راسخة . إن القارئ ، فيما يبدو ،
 منخرط فى منازلة النص قدر انخراطه فى تفسيره ، يجاهد لتثبيت إمكانياته
 الفوضوية « متعددة الدلالة » ضمن إطار يمكن التحكم فيه . ويتحدث إيزر
 بصراحة تامة عن « اختزال » هذه الامكانيات المتعددة الدلالة إلى نوع من
 النظام - وربما فكر المرء فى أنها طريقة غريبة للحديث بالنسبة لنقاد
 « تعددى » . وما لم يتم ذلك ، فإن الذات القارئة الموحدة ستكون مهددة ،
 وتصبح غير قادرة على أن تعود إلى نفسها ككيان متوازن من خلال علاج
 « التصحيح الذاتى » للقراءة .

من المفيد دائماً اختبار أى نظرية أدبية بأن نسأل : كيف يمكن أن تعمل
 مع رواية جويس Joyce صحوة فينيجان Finnegans Wake ؟ والإجابة فى
 حالة إيزر لابد أن تكون : ليس على ما يرام تماماً . من المعترف به أنه يتناول
 رواية جويس يوليسيس Ulysses ؛ لكن اهتماماته النقدية الرئيسية تنصب على

فن القص الواقعي منذ القرن الثامن عشر ، وهناك طرق يمكن بها جعل
بوليسيس تتشبه مع هذا النموذج . فهل يمكن لراى إيزر في أن الأدب الأكثر
صلاحيه يقلق ويتخطى الشفرات الجاهزة ، أن يصلح بالنسبة للقراء
المعاصرين لهوميروس ، أودانتى ، أوسينسر ؟ ليست وجهة نظر أكثر تعبيراً
عن ليبرالى أوربي حديث ، من المؤكد أن « انساق الفكر » بالنسبة له تحمل رتبة
سلبية أكثر منها إيجابية ، ومن ثم فإنه سينظر إلى نوع الفن الذى يبدو أنه
يُدمرها ؟ ألم يَقم جزء كبير من الأدب « المناسب » Valid على وجه الدقة
بتأكيد الشفرات الجاهزة لعصره بدل أن يقلقها ؟ إن تحديد موضع قوة الفن
فيما هو سلبى أساساً - فيما يتخطى وينزع الألفة - يعنى بالنسبة لكل من
إيزر والشكليين موقفاً محدداً ضمنياً تجاه الانساق الاجتماعية والثقافية لعصر
المرء : وهو موقف يعادل ، في الليبرالية الحديثة ، الشك في انساق الفكر
بوصفها كذلك . وقدرة الليبرالية على فعل ذلك تعدّ شهادة بليغة على تناسيها
لانساق فكرى محدد : هو ذلك الذى يعزز موقفها .

وحتى ندرك حدود نزعة إيزر الانسانية الليبرالية ، سنعارضه بإيجاز
بمنظر آخر من منظرى التلقى ، هو الناقد الفرنسى رولان بارت Roland
Barthes . إن تناول كتاب بارت لذّة النص (١٩٧٣) . The Pleasure of
the Text مختلف عن تناول إيزر بقدر ما يتخيل المرء - وهو الاختلاف ، من
زاوية القالب النمطى ، بين لذى فرنسى وعقلانى ألمانى . وبينما يركز إيزر
أساساً على العمل الواقعي ، يقدم بارت تقريراً شديداً التعارض عن القراءة بأن
يأخذ النص الحداثى ، وهو نص يذيب كل معنى متمايز إلى تلاعب حرّ
بالكلمات ، ويسعى إلى فك انساق الفكر القمعية عن طريق الزلات والهللوات
التي لا تنقطع للغة . ومثل هذا النص لا يتطلب « علم تاويل » hermeneutics
بقدر ما يتطلب « علم شيق » erotics : فحيث أنه لا توجد طريقة لاحتجازه في
معنى محدد ، فإن القارئ يسترسل ببساطة في الانزلاق المذهب للعلامات ، في
الومضات المستقزة للمعانى التي تطفو لتعود للغوص . إن القارئ ، الواقع في
أحبولة هذا الرقص الجياش للغة ، والذي يجد البهجة في أنسجة الكلمات
ذاتها ، يعرف الذات الهادفة لبناء نسق متماسك ، ولربط العناصر النصية معاً
ببراعة لتدعيم الذات الموحدة ، أقل مما يعرف نويات الشعور المازوكى بأن
الذات محطمة ومبعثرة خلال الأحبولة المتشابكة للعمل نفسه . إن القراءة

تشبه المختبر أقل مما تشبه المخدع . وبدلاً من أن يعيد النص الحداثى القارئ إلى نفسه ، فى استعادة نهائية ما لذاتيته التى طرحها فعل القراءة للتساؤل ، فإنه يفجر الهوية الثقافية المضمونة للقارئ أى القارئة ، فى مقعة Jouissance تعد بالنسبة لبارت نعمة قراءة وذروة جنسية .

ربما يكون القارئ قد خمن أن نظرية بارت لا تظل من مشكلات . فثمة شيء مزعج بعض الشيء فى نزعة اللذة الطبيعية مطلقة العنان فى عالم يفترق فيه الآخرون إلى الغذاء وليس فقط إلى الكتب . وإذا كان إيزر يقدم لنا نموذجاً « معيارياً » متجهماً يكبح جماح الامكانيات اللامحدودة للغة ، فإن بارت يقدم لنا خبرة خاصة ، لا - اجتماعية ، وفوضوية فى جوهرها ، ربما لا تزيد عن كونها الوجه الآخر لنموذج إيزر . فكل الناقد ينكشف عن نفور ليبيرالى من الفكر النسقى ، وكلاهما ، بطرق مختلفة ، يجهل وضع القارئ فى التاريخ . فالقراء لا يصادفون النصوص فى فراغ بالطبع : فكل القراء لهم أوضاعهم الاجتماعية والتاريخية ، والطريقة التى يفسرون بها الأعمال الأدبية سوف تتشكل بعمق نتيجة لهذه الحقيقة . وإيزر وأب البعد الاجتماعى للقراءة ، لكنه يختار أن يركز أساساً على جوانبها « الجمالية » ؛ وهناك عضو فى مدرسة كونسطنس له عقلية أكثر تاريخية هو هانز روبرت يابوس Hans Robert Jauss ، وهو يسعى بطريقة جادامرية لتحديد موقع العمل الأدبى ضمن « أفق » التاريخى ، أى سياق المعانى الثقافية التى أنتج العمل فى إطارها ، ثم يستكشف العلاقات المتغيرة بين هذا الأفق وبين « الأفاق » المتغيرة لقراءه التاريخيين . وهدف عمله هو إنتاج نوع جديد من التاريخ الأدبى - تاريخ لا يتمحور حول المؤلفين ، والمؤثرات ، والاتجاهات الأدبية ، بل حول الأدب كما تعرفه وتفسره مختلف لحظات « تلقيه » التاريخى . ولا يعنى هذا أن الأعمال الأدبية نفسها تظل ثابتة ، بينما تتغير تفسيراتها : فالنصوص والتقاليد الأدبية تتحول هى نفسها بنشاط وفقاً لمختلف « الأفاق » التاريخية التى يجرى تلقيها فى إطارها .

وهناك دراسة أكثر تفصيلاً للتلقى الأدبى هى كتاب جان - بول سارتر Jean - Paul Sartre ، ما هو الأدب ؟ (١٩٤٨) . What is Literature . وما يوضحه كتاب سارتر هو حقيقة أن تلقى العمل لا يكون أبداً مجرد حقيقة

« خارجية » تتعلق به ، أمر متوقف على عروض الكتب ومبيعات المكتبات . إنه بعد مكون للعمل ذاته . فكل نص أدبي يبنى نتيجة إحساس بجمهوره المحتمل ، ويتضمن صورة لمن كتب من أجلهم : كل عمل يحول في داخله إلى شفرة ما يسميه إيزر « القارئ الضمني » ، ويلمح في كل إيماءاته إلى نوع « المخاطب » الذي يتوقعه . إن « الاستهلاك » ، في الانتاج الأدبي مثلما في أى نوع آخر من الانتاج ، هو جزء من عملية الانتاج ذاتها . وإذا بدأت رواية بعبارة (Jack Staggered red-nosed out of the pub) * فإنها تتضمن بالفعل قارئاً يفهم الانجليزية المتقدمة ، ويعلم ما هو الـ Pub (الحانة) ، ولديه معرفة ثقافية بالارتباط بين الكحول والتهاب الوجه . وليس الأمر مجرد أن الكاتب « يحتاج إلى جمهور » : فاللغة التى يستخدمها تتضمن بالفعل مجالاً من الجمهور المحتمل بدلاً من مجال آخر ، وليس هذا أمراً يكون له فيه اختيار واسع بالضرورة . وقد لا يكون في ذهن كاتب ما نوع معين من القراء على الإطلاق ، وقد يكون غير مهبال مطلقاً بمن يقرأ عمله ، لكن نوعاً معيناً من القراء يكون متضمناً بالفعل داخل فعل الكتابة ذاته ، بوصفه بنية داخلية للنص . وحتى حين أتحدث إلى نفسى ، فإن منطوقاتى لن تكون منطوقات على الإطلاق ما لم تتوقع هى ، وليس أنا ، مستمناً محتملاً . ثم تنتقل دراسة سارتر لتطرح سؤال « لمن يكتب المرء ؟ » ، لكن بمنظور تاريخى وليس « وجودياً » . وتتبع مصير الكاتب الفرنسى منذ القرن السابع عشر ، حيث كان الأسلوب « الكلاسيكى » يشير إلى عقد مبرم أو إطار مشترك للافتراضات بين المؤلف والجمهور ، إلى الوعى بالذات الداخلى الأدب القرن التاسع عشر الموجه بصورة لا يمكن تجنبها إلى برجوازية كان يحتقرها . وتنتهى بمناقش الكاتب « الملنزم » المعاصر ، الذى لا يستطيع توجيه عمله لا إلى البرجوازية ، ولا إلى الطبقة العاملة ، ولا إلى أسطورة ما عن « الإنسان عموماً » .

يبدو أن نظرية التلقى من نوع ياكوبس وإيزر تثير مشكلة إبستمولوجية ملحة . لأن المرء إذا اعتبر « النص في ذاته » نوعاً من الهيكل العظمى ، منظومة من « التخطيطات » التى تنتظر التعيين بطرق مختلفة على يد قراء مختلفين ، فكيف يمكن للمرء أن يناقش هذه التخطيطات على الإطلاق دون أن

• نترجم جاك خارجاً من الحانة محمراً الأنف .

يكون قد اكسبها التعيين فعلاً ؟ وعند الحديث عن « النص ذاته » ، وقياسه على أنه معيار في مقابل التفسيرات الخاصة له ، هل يتناول المرء شيئاً أكثر من تعيينه الخاص له ؟ وهي يدعى الناقد . معرفة الهية « للنص في ذاته » ، معرفة ينكرها على القارئ العادي الذي يجب أن يكتفى ببناؤه الجزئي حقاً للنص ؟ إنها ، بعبارة أخرى ، نسخة من المشكلة القديمة مشكلة كيف يستطيع المرء أن يعرف أن ضوء الثلاثة مطلقاً حين يكون بابها مغلقاً . يبحث رومان إنجاردن هذه الصعوبة لكنه لا يستطيع تقديم حل شاف لها ، بينما يسمح إيزر للقارئ بدرجة معقولة من الحرية ، لكننا لسنا إحراراً في أن نفسر كما نشاء ببساطة . فلكي يكون التفسير تفسيراً لهذا النص وليس لنص آخر ، لابد أن يكون مقيداً منطقياً بالنص نفسه على نحو ما . وبعبارة أخرى ، يمارس العمل درجة من التحديد على استجابات القارئ له ، وإلا سيبدو أن النقد يسقط في الفوضى الشاملة . وإن تكون رواية المنزل الكئيب Bleak House أكثر من ملايين القراءات المختلفة ، المتضاربة لها والتي خرج بها القراء ، وسوف يتلاشى النص ، كنوع من المجهول الغامض . ماذا لو لم يكن العمل الأدبي بنية محددة تحتوي على بعض أوجه عدم التحدد ، بل أن كل شيء في النص غير محدد ، ويعتمد على الطريقة التي يختار القارئ أن يبنيه بها ؟ بأي معنى نستطيع عندئذ الحديث عن تفسير « نفس » العمل ؟

لا يعتبر كل منظري التلقي هذا أمراً مريباً . فالناقد الأمريكي ستانلي فيش Stanley Fish سعيد تماماً بقبول أنك ، حين تتفحص الأمر ، لن تجد عملاً أدبياً « موضوعياً » ، على مائدة البحث على الإطلاق . ورواية المنزل الكئيب Bleak House هي كل التقاريز المتنوعة التي أعطيت أو ستمعطى عن الرواية . والكاتب الحقيقي هو القارئ : فالقراء ، لأنهم غير راضين عن مجرد المشاركة الابدئية في المشروع الأدبي ، قد أطاحوا الآن بالرؤساء ووضعو أنفسهم في السطة . وبالنسبة لفيش ، ليست القراءة مسألة اكتشاف ما يعنيه النص ، بل عملية المررد بتجربة ما يفعله بك . ومفهوه للغة برجماتي : فتقديم وتأخير لغوي ، على سبيل المثال ، قد يولد فينا شعوراً بالدهشة أو الارتباك ، والنقد ليس أكثر من تقرير عن استجابات القارئ المتطورة تجاه تتابع الكلمات على الصفحة . إلا أن ما « يفعله » النص بنا هو فعلياً مسألة ما نفعله به ، مسألة تفسير ، وموضوع الاهتمام النقدي هو بنية خبرة القارئ ، وليس أي بنية

« موضوعية » موجودة في العمل نفسه . وكل شيء في النص - نحوه ، ومعانيه ، وبياناته الشكلية - هو نتاج للتفسير ، وليس معطى « واقعياً » ، وهذا يؤثر السؤال المثير عما يعتقد فيشر أنه يفسره حين يقرأ . وإجابته المنعشة الصراحة على هذا السؤال هي أنه لا يعرف ، لكن لا أحد سواه يعرف كذلك ، فيما يعتقد .

وفيش حريص في الحقيقة على الحذر من الفوضى التأويلية التي يبدو أن نظريته تقود إليها . ولتجنب تزييب النص إلى ألف قراءة متناقضة ، يلجأ إلى « استراتيجيات تفسير » معينة يشترك فيها القراء ، وتحكم استجاباتهم الشخصية . فلن تكفى أى استجابة قراءة قديمة : والقراء للعنيين قراء « مطلعون وفي دارهم » تربوا في المؤسسات الأكاديمية ، ومن ثم فليس من المحتمل أن تثبت استجاباتهم أنها شديدة التباعد عن بعضها بحيث تجهض كل نقاش متعل . إلا أنه يصر على أنه ليس هناك أى شيء مهما كان « في » العمل ذاته - أن كل فكرة كون المعنى « محايثاً » على نحو ما داخل لغة النص ، ينتظر أن يطلق تفسير القارئ سراحه ، هي وهم موضوعي النزعة . وهذا الوهم ، فيما يعتقد ، هو الذى وقع فولفجانج إيزر في براثنه .

إن الجدل بين فيش وإيزر هو جدال لفظي إلى حد ما . وفيش مُحق تماماً في زعمه أن لا شيء ، في الأدب أو في العالم على إطلاقه ، « معطى » أو « مُحدد » ، إذا كان يعنى بذلك « غير مُفسر » . فليست هناك حقائق « غُفل » ، مستقلة عن المعاني الإنسانية ، ليست هناك حقائق لا نعلم عنها . لكن هذا ليس ما تعنيه كلمة « معطى » بالضرورة أو في العادة : فقلة من فلاسفة العلوم ينكرون اليوم أن المعطيات في المختبر هي نتاج التفسير ، لكنها ليست تفسيرات بالمعنى الذى تكوّن النظرية الداروينية في التطور . وهناك اختلاف بين الفرضيات العلمية والمعطيات العلمية ، رغم أن كلاّ منهما « تفسيرات » دون شك ، والهوة التى لا يمكن عبورها والتي تخيل معظم فلاسفة العلوم التقليدية وجودها بينهما هي وهم بالتأكيد^(١) إذ يمكنك القول أن إدراك إحدى عشرة علامة سوداء على أنها كلمة (nightingale) * هو تفسير ، أو أن إدراك شيء على أنه أسود أو على أنه أحد عشر أو على أنه كلمة هو تفسير ، وستكون على صواب ؛ لكنك في أغلب الظروف لوقرات هذه

العلامات على أنها تعنى «nightgown*» فسوف تكون مخطئاً . والتفسير الذى من المرجح أن يوافق عليه كل فرد هو إحدى الطرق لتعريف حقيقة ما . لكن الأصعب من ذلك هو تبين أن تفسيرات قصيدة كيتس (Keats) « مناجاة إلى عندليب » Ode to a nightingale خاطئة .

والتفسير بهذا المعنى الثانى ، الأوسع ، يتلاقى عادة مع ما تسميه فلسفة العلوم « قلة تحدّد النظرية » underdetermination of theory ، بمعنى أن أى منظومة من المعطيات يمكن شرحها بأكثر من نظرية . ولا يبدو أن هذه هى الحالة عند تقرير ما إذا كانت العلامات الاحدى عشرة التى ذكرتها تشكل كلمة (nightingale) أو (nightgown) .

أما حقيقة أن هذه العلامات تشير إلى نوع معين من الطيور فإنها اعتبارية تماماً ، وتتعلق بالعرف اللغوى والتاريخى . فلو كانت اللغة الانجليزية قد تطورت بصورة مختلفة ، لما عنت ذلك ؛ أو ربما كان هناك لغة ما مجهولة بالنسبة لى تعنى فيها هذه العلامات كلمة dichotomous (ثنائى) . وقد تكون هناك ثقافة لا تدركها على أنها بصمات مطبوعة على الاطلاق ، على أنها « علامات » بالمعنى الذى تأخذها به ، بل تراها على أنها قطع من السواد معاثية فى الورق الأبيض نشأت على نحو من الانحاء . وربما كان لهذه الثقافة نظام للعد مختلف عن نظامنا ولا تأخذها على أنها إحدى عشرة بل على أنها ثلاثة زائد عدد غير محدد . وفى شكلها الخاص للتدوين ، ربما لا يكون هناك تمايز بين الكلمتين اللتين تستخدمهما للتعبير عن (nightingale) أو (nightgown) . وهلم جزاً : فليس فى اللغة شىء معطى إلهياً أو ثابت بشكل لا يقبل التغير ، مثلما توحى حقيقة أن الكلمة الانجليزية (nightingale) كان لها فى وقتها أكثر من معنى واحد* . لكن تفسير هذه العلامات خاضع للتقييد ، لأن العلامات عادة ما يستخدمها الناس فى ممارساتهم الاجتماعية للتواصل بطرق معينة ، وهذه الاستخدامات الاجتماعية

* Nightingale تعنى عندليب . و Nightgown تعنى رداء النوم - م

* Nightingale : (العندليب) كانت تعنى حرفياً فى الانجليزية القديمة « مُغنى الليل » . وتتكون من Niht ليل + Galan = يبنى - م

العملية هي المعاني المختلفة للكلمة . وحين اُحد هوية الكلمة في نص أدبي ، لا تسقط عنها ببساطة هذه الاستخدامات الاجتماعية . وقد أشعر بعد قراءة العمل أن الكلمة تعنى الآن شيئاً مختلفاً ، أنها تشير إلى (ثنائي) dichotomous بدلاً من أن تشير إلى نوع من الطيور ، وذلك بسبب السياق المتحول للمعاني التي وضعت فيه . لكن تحديد هوية الكلمة في المقام الأول يتضمن بمعنى ما استخداماتها الاجتماعية العملية .

والزعم بأن في استطاعتنا جعل نص أدبي يعنى ما نشاء مبرر تماماً بمعنى من المعاني . فماذا يمكنه أن يوقفنا ؟ وليس هناك نهاية ، حرفياً ، لعدد السياقات التي قد نخترعها لكلماته لكي نجعلها تدل على شيء مختلف . إن الفكرة ، بمعنى آخر ، هي فانتازيا بسيطة نبئت في أذهان من قضوا وقتاً أطول مما يجب في قاعة الدرس . لأن تلك النصوص تنتمي إلى اللغة ككل ، ولها علاقات معقدة بالممارسات اللغوية الأخرى ، مهما خربت وانتهكت هذه الممارسات ، واللغة ليست في الحقيقة شيئاً نكون أحراراً في أن نفعل به ما نشاء . وإذا كنت لا أستطيع قراءة كلمة nightingale دون أن أتخيل كم يكون سعيداً أن انسحب من مجتمع المدنية إلى عزاء الطبيعة ، عندئذ يكون للكلمة قوة معينة بالنسبة لي ، أو على ، لا تتبخر بصورة سحرية حين أصادفها في قصيدة . وهذا جزء مما نعنيه بقولنا أن العمل الأدبي يقيد تفسيراتنا له ، أو أن معناه « محايث » فيه إلى حد معين . إن اللغة مجال للقوى الاجتماعية التي تشكلنا حتى جذورنا ، وإنه لضلال أكاديمي النزعة أن ننظر للعمل الأدبي بوصفه حلقة لا نهائية تقلت من هذه القوى .

ورغم ذلك ، فإن تفسير قصيدة هو بمعنى مهم أمر أكثر حرية من تفسير ملحوظة متروندن . وهو أكثر حرية لأن اللغة في الحالة الأخيرة جزء من موقف عمل يميل إلى استبعاد قراءات معينة للنص وإلى إضفاء المشروعية على غيرها . وهذا ، كما رأينا ، ليس قيداً مطلقاً بآية حال ، لكن قيد له مغزاه . وفي حالة الأعمال الأدبية ، هناك أيضاً مواقف عمل يستبعد قراءات معينة ويُصرح بغيرها ، ويُعرف باسم المعلم . إن المؤسسة الأكاديمية ، أي مخزون الطرق المشروعة اجتماعياً لقراءة الأعمال ، هي التي تعمل كقيد . وهذه الطرق المرخص بها للقراءة ليست أبداً بالطبع « طبيعية » ، ولا هي مجرد طرق

أكاديمية على الإطلاق : إذ أنها ترتبط بالأشكال السائدة للتقييم والتفسير في المجتمع ككل . وهذه الطرق تظل فعالة حين أقرأ رواية شعبية في قطر ، وليس فقط قصيدة في فصل دراسي جامعي . لكن قراءة رواية تظل مختلفة عن قراءة علامة مرور لأن القارئ غير مُزوّد بسياق جاهز سلفاً لجعل اللغة مفهومة . فالرواية التي تبدأ بعبارة : (Lok was running as fast as he could) * تقول للقارئ ضمناً : « إنني أدعوك لتخيّل سياق يكون فيه امرأ ذا معنى أن تقول Lok was running as fast as he could » (١) وسوف تبني الرواية هذا السياق تدريجياً ، أو إذا شئت فإن القارئ سينيه للرواية بالتدريج . وحتى هنا ، ليس الأمر أمر حرية تفسيرية مطلقة : فحيث أنني أتحدث اللغة الانجليزية ، فإن الاستخدامات الاجتماعية لكلمات مثل running (يجرى) تحكم بحثي عن سياقات ملائمة للمعنى . لكنني ليست مقيداً مطلقاً أكون إزاء No Exit (ممنوع الخروج) ، وهذا أحد الأسباب في أن الناس عادة ما يختلفون اختلافات كبيرة حول معنى اللغة الذي يتناولونه بطريقة « أدبية » .



بدأت هذا الكتاب بتحدّي فكرة أن « الأدب » موضوع لا يتغير . كذلك جادلت بأن القيم الأدبية مضمونة بدرجة أقل بكثير مما يظن الناس أحياناً . والآن رأينا أن تسمير العمل الأدبي ذاته أقل سهولة بكثير مما نفترض عادة . وأحد المسامير التي يمكن أن تدق فيه لتعطيه معنى ثابتاً هو مسمار قصد المؤلف : وقد رأينا بعض مشكلات هذا التكتيك عند مناقشة أ.د. ميرش . والمسمار الآخر هو لوجه فيش إلى « استراتيجة تفسير » مشتركة ، إلى نوع من الكفاءة المشتركة التي يرجح تمتع القراء بها ، وعلى الأقل الأكاديميين منهم . أما أن هناك مؤسسة أكاديمية تحدد بقوة القراءات التي تكون مسموحاً بها فهو أمر حقيقي بالتأكيد ، و« المؤسسة الأكاديمية » تضم الناشرين ، والمحررين الأدبيين وكتاب عروض الكتب مطلقاً تضم الأكاديمية . لكن يمكن داخل هذه المؤسسة أن يجري صراع بين التفسيرات ، لا يبدو أن

* كان لوك يجرى بأسرع ما يستطيع -

نموذج فيش يضعه في الاعتبار - صراع ليس فقط بين هذه القراءة لهولدرلين Holderlin وتلك ، بل صراع تدور رحاه حول مقولات ، وأعراف ، واستراتيجيات التفسير ذاته . قليلون من المعلمين أو كتاب عروض الكتب هم من يحتمل أن يعاقبوا تقريراً عن هولدرلين أو بيكيت Beckett لأنه يختلف عن تقريرهم . لكن كثيرين منهم يمكن أن يعاقبوا ذلك التقرير لأنه يبدو لهم « غير أدبي » . - لأنه يتخطى الحدود والإجراءات المقبولة « للنقد الأدبي » . والنقد الأدبي لا يُعطي عادة أية قراءة خاصة ما دامت قراءة « نقدية أدبية » ؛ وما يُعتبر نقداً أدبياً تحدده المؤسسة الأدبية . وهكذا فإن ليبرالية المؤسسة الأدبية ، مثل ليبرالية فولفانج إيزر ، تكون عموماً عمياء إزاء ذات حدودها التكرينية .

من المحتمل أن ينزعج بعض طلاب الأدب ونقاد من فكرة أن النص الأدبي لا يملك معنى « صحيحاً » وحيداً ، لكنهم ربما لا يكونوا كثيرين . والأرجح أن تجذبهم فكرة أن معاني النص لا تكمن في داخلهم مثل ضرس العقل في اللغة ، وتنتظر بصبر أن يجري انتزاعها ، بل أن للقارئ دور فعال في هذه العملية . كذلك لن ينزعج الكثيرون اليوم من فكرة أن القارئ لا يأتي إلى النص بكاملاً ثقافياً ، متحرراً على نحو عفيف من الأحابيل الاجتماعية والأدبية السابقة ، روحاً فائقة النزاهة أو صفحة بيضاء سينقل النص إليها تدويناته . فأغلبنا يدركون أنه لا توجد قراءة بريئة أو بدون افتراضات مسبقة . لكن عدداً أقل من القراء يتتبعون إلى النهاية ما ينطوي عليه هذا الشعور بالذنب لدى القارئ . كانت إحدى تيمات هذا الكتاب أنه لا وجود لشيء من قبيل استجابة « أدبية » نقية : فكل تلك الاستجابات ، وليس أقلها تلك الاستجابات تجاه الشكل الأدبي ، وتجاه جوانب العمل التي تقتصر أحياناً بصورة غيورة على « الجمالي » ، كلها متداخلة بعمق مع نوع الأفراد الاجتماعيين ، والتاريخيين الذي تكونه . وفي مختلف التقارير التي عرضتها للنظريات الأدبية حتى الآن ، حاولت أن أوضح أنه دائماً ما تجرى المخاطرة هنا بما هو أكثر بكثير من الآراء حول الأدب - أن تعميم أو الحفاظ على كل تلك النظريات هو بدرجة أو بأخرى قراءات محددة للواقع الاجتماعي . وهذه القراءات هي المذنبة بمعنى حقيقي ، بدءاً من محاولات ماتيو أرنولد الأبوية لتهدئة تلك الطبقة العاملة وحتى نازية هايدجر . إن القطيعة مع المؤسسة الأدبية لا تعني

فقط تقديم تقارير مختلفة عن بيكيت ، بل انها تعنى القطيعة مع ذات الطرق
التي يتم بها تعريف الأدب ، والنقد الأدبي ، والقيم الاجتماعية التي
تدعمهما .

ولدى القرن العشرين في عُدته النظرية الأدبية مسار ضخم آخر لتثبيت
العمل الأدبي مرة واحدة وإلى الأبد . وقد أطلق على هذا المسار اسم
البنائية ، وهو ما يمكننا الآن أن نبحثه .

البنوية والسيوطيقا

في نهاية المقدمة ، تركنا نظرية الادب الامريكية في قبضة النقد الجديد ، وهو يشهد تقنياته المتزايدة التعقيد ويشن معركة دفاعية ضد العلم الحديث والنزعة الصناعية الحديثة . لكن مع تطور المجتمع الامريكي الشمالى خلال الخمسينات ، وتحول أنماط تفكيره لتصبح ذات نزعة علموية وإدارية أكثر جمودا ، ظهرت الحاجة إلى شكل أكثر طموحا من التكنولوجيا النقدية . لقد أدى النقد الجديد عمله على ما يرام ، لكنه كان بمعنى من المعاني أشد تواضعا وخصوصية من أن يصبح مؤهلا كمذهب أكاديمي شديد المراس . فخلال تركيزه المبالغ فيه على النص الأدبي المنعزل ، ورعايته الرقيقة للمعقولة ، كان يعمل إلى أغفال الجوانب الأوسع ، والأكثر بنوية للادب . فماذا حدث للتاريخ الأدبي ؟ كان المطلوب هو نظرية أدبية تحافظ على المنحى الشكلي للنقد الجديد ، وعلى اهتمامه العنيد بالادب كموضوع جمالى وليس كممارسة اجتماعية ، بينما تستخلص من كل ذلك شيئا أكثر نسقية و « علمية » . وجاءت الاجابة عام ١٩٥٧ ، في هيئة « الاجمالى الكلى » المقتردر لكل الأجناس الأدبية الذى أجراه الكندى نورثروب فرأى Northrop Frye بعنوان «تفريغ النقد Anatomy of Criticism» .

كان اعتقاد فرأى أن النقد في فوضى غير علمية مؤسفة وأنه بحاجة إلى أن يُرتَّب بذكاء . فقد كان مسألة أحكام قيمة ذاتية وثرثرة كسولة ، وكان بحاجة شديدة إلى أنضباط نسق موضوعي . وكان هذا ممكنا ، كما اعتقد فرأى ، لأن الادب نفسه يشكّل مثل هذا النسق . فليس الادب في الحقيقة مجرد مجموعة عشوائية من الكتابات المتناثرة على طول التاريخ : فلو تفحصته

بدقة لامتلاك رؤية أنه يعمل وفق قوانين موضوعية معينة ، ويمكن للنقد ذاته أن يكون نسقياً بصياغة هذه القوانين . هذه القوانين هي مختلف الأنماط ، والنماذج العليا ، والأساطير ، والأجناس الأدبية التي تنبئ منها كل الأعمال الأدبية .

ففى جذر كل الأدب تكمن أربع « فئات قصصية » ، الكوميديّة ، والرومانسية ، والتراجيدية ، والتهكمية ، يمكن اعتبارها مناظرة على التوالى للموتيفات mythoi الأربع للربيع ، والصيف ، والخريف ، والشتاء . ويمكن وضع الخطوط العريضة لنظرية في « الأنماط » الأدبية ، يكون بمقتضاها البطل في الأسطورة أرقى في النوع من الآخرين ، وفي الرومانس أرقى في الدرجة ، وفي أنماط « المحاكاة العليا » للتراجيديا والملحمة أرقى في الدرجة من الآخرين لكن ليس أرقى من البيئة المحيطة ، وفي أنماط « المحاكاة الدنيا » للكوميديا والواقعية مساو لبقيتنا ، وفي التهكم والهجوم أدنى . ويمكن تقسيم التراجيديا والكوميديا تقسيماً فرعياً إلى محاكاة عليا ، ومحاكاة دنيا ، وتهكم ، والتراجيديا تدور حول العزلة الإنسانية ، والكوميديا حول التكامل الانساني . ويتم تحديد ثلاثة نماذج متواترة من الرمزية - هي الرؤيوى *apocalyptic ، والشيطاني demonic ، والتناظري analogical . وعندما يمكن جعل النسق كله يتحرك كنظرية دورية للتاريخ الأدبي : يمر الأدب من الأسطورة إلى التهكم ثم يعود إلى الأسطورة ، وفي عام ١٩٥٧ كان من الواضح أننا في مكان ما من المرحلة التهكمية مع دلائل تشير إلى عودة وشيكة إلى الأسطوري .

ومن أجل إقامة هذا النسق الأدبي ، الذي يعد ما سبق مجرد تقرير جزئي عنه ، لابد لفراي أولاً أن يزيح عن طريقه أحكام القيمة ، حيث إنها مجرد ثمرات ذاتية . فنحن حين نحلل الأدب نتحدث عن الأدب ، وحين نقمّ الأدب نتحدث عن أنفسنا . كذلك يجب أن يلفظ النسق أي تاريخ بخلاف التاريخ الأدبي : فالأعمال الأدبية مصنوعة من أعمال أدبية أخرى ، وليست مصنوعة من أي مادة خارجة عن النسق الأدبي ذاته . إن ميزة نظرية فراي ، إذن ، هي أنها تحفظ الأدب دون أن يلوث التاريخ على طريقة النقد الجديد ، وتعتبره إعادة تدوير recycling إيكولوجية مغلقة للنصوص ، لكنها على عكس

• نسبة إلى رؤيا يوحنا اللاهوتي التي تنذر بقدوم يوم القيامة - م

النقد الجديد تجد في الأدب تاريخاً بديلاً، فبكل الضموم الكلي والبنيات الجمعية للتاريخ ذاته. والاماط واساطير الأدب متجاوزة للتاريخ، تهدم التاريخ لتجعله مجرد تماثل أو منظومة من التنويعات المتكررة على نفس الثيمات. لكي يبقى النسق لا بد من ابقائه مغلّقاً بشكل قاطع: فلا يمكن السماح لشيء خارج عنه بالتسلل إليه وإلاّ اختلط نظام فئاته. وهذا هو السبب في أن حافز فرأى «العلمي» يتطلب شكلية أشد نقاء حتى من شكلية النقد الجديد. فقد سمع النقد الجدد للأدب بأن يكون إدراكياً بمعنى هام معين، أي بأن يقدم نوعاً من المعرفة بالعالم، لكن فرأى يُصرّ على أن الأدب «بنية لفظية مستقلة ذاتياً» منقطعة الصلة تماماً بأي مرجع أبعد من نفسها، مجال محكم الاغلاق ومتجه نحو الداخل «يحتوى الحياة والواقع في نسق من العلاقات اللفظية»^(١) وكل ما يفعله النسق على الإطلاق هو أن يعيد ترتيب وحداته الرمزية بالنسبة لبعضها البعض، وليس بالنسبة لأي نوع من الواقع خارجه. فالأدب ليس طريقة لمعرفة الواقع بل نوعاً من الحلم الطوباوى الجمعى استمر عبر التاريخ، تعبيراً عن تلك الرغبات الانسانية الاساسية التى كانت سبباً في ظهور الحضارة ذاتها، لكنها لا تُشبع تماماً أبداً فيها. ولا يجب اعتباره تعبيراً ذاتياً عن مؤلفين أفراد، ليسوا سوى وظائف لهذا النسق الكلي: بل إنه ينبع من الذات الجمعية للجنس البشرى ذاته، مما يوضح كيف أنه يجسد «نماذج عليا» archetypes أو شخصيات ذات دلالة كلية.

يؤكد عمل فرأى في الحقيقة على الجذر الطوباوى للأدب لأنه يتسم بخوف عميق من العالم الاجتماعى الراهن، وينفرد من التاريخ ذاته. ففي الأدب، وفي الأدب وحده، يمكن للمرء أن ينزع «المظاهر» الخسيسة للغة المرجعية ويكتشف موطناً روحياً. وماله مغزى، أن رُبّلت mythoi النظرية هي صور قبل - حضريّة للدورات الطبيعية، ذكريات حنينية لتاريخ سابق على النزعة الصناعية. والتاريخ الراهن بالنسبة لفرأى هو قيد وحتمية، ويظل الأدب هو المكان الوحيد الذى يمكننا فيه أن نكون أحراراً. ويجدر بنا أن نسأل عن نوع التاريخ الذى نعيش خلاله حتى تكون هذه النظرية مقنعة ولو من بعيد. وجمال المقاربة يكمن في أنها تمزج ببراعة بين نزعة جمالية متطرفة وبين «علمية» تصنيفية كثوة، وهكذا تبقى على الأدب كبديل خيالى للمجتمع الحديث بينما تجعل النقد محترماً بمقاييس ذلك المجتمع. وهى تبدى

نشاطا محطما للوثائق تجاه اللغو الأدبي ، مُسْقِطَةً كل عمل في خانة الأسطورية المحددة بكفاءة مبرجة ، لكنها تمزج ذلك بأشد الصبوات رومانسية . وبمعنى من المعاني فإنها مناهضة - للانسانية - باحتقار ، تزيج الذات الانسانية الفردية عن المركز وتمركز كل شيء حول النسق الأدبي الجمعي ذاته ، وبمعنى آخر فإنها عمل شخص إنساني مسيحي ملتزم (فقرأى رجل دين) ، لن تتحقق بالنسبة له الدينامية التي تدفع الأدب والحضارة - أى الرغبة - نهائيا إلا في مملكة الرب .

إن فقرأى ، مثل عديد من المنظرين الأدبيين الذين تناولناهم ، يقدم الأدب كنسخة مُزاحة من الدين . يصبح الأدب ملطفا جوهريا لاختفاق الايديولوجيا الدينية ، ويزودنا بمختلف الأساطير ذات الارتباط بالحياة الاجتماعية . وفي الدرب القلدى (١٩٧١) The Critical Path ، يقابل فقرأى بين « أساطير الهم » المحافظة و « أساطير الحرية » الليبرالية ، ويرغب في توازن متعادل بين الاثنين : إذ لابد من تصحيح الميول التسلطية للزعة المحافظة بأساطير الحرية ، بينما لابد أن يُلطف حسّ محافظ بالنظام من ميول الليبرالية نحو اللامسئولية الاجتماعية . وبإيجاز ، فإن ما ينتهى إليه النسق الأسطوري الضخم من هوميروس حتى مملكة الرب ، هو موقف يقع في موضع متوسط بين الجمهورى الليبرالى والديمقراطى المحافظ* . والفطلة الوحيدة ، *د' فيثيرنا فقرأى ، هي غلطة الثورى ، الذى يسم بسذاجة تفسير أساطير الدينية على أنها أهداف قابلة للتحقيق تاريخيا : فالثورى هو مجرد ناقد سئ ، يأخذ الأسطورة خطأ على أنها واقع ، مثلما قد يأخذ طفل الممتلة خطأ على أنها أميرة حواديت حقيقية . ومن الملاحظ أن الأدب ، بكونه منفصلا هكذا عن أى اهتمام عملي دنىء ، قادر في النهاية بدرجة أو بأخرى على اخبارنا بالطريقة التى ندلى بأصواتنا بها . أن فقرأى ينتمى إلى تقاليد أرنولد الانسانية الليبرالية ، ويرغب ، كما يقول في « مجتمع يكون حراً ، وبلا طبقات ، ومهذبا » . وما يعنيه بمباراة « بلا طبقات » ، مثل أرنولد من قبله ، هو فعليا مجتمع يشارك بصورة كلية في قيمه هو ، قيم الطبقة المتوسطة الليبرالية .

هناك معنى فضفاض يمكن به وصف عمل فقرأى بأنه « بنيوى » ، ومما

* الجمهورى والديمقراطى : إشارة إلى الحزبين الكبارين في الولايات المتحدة الأمريكية - م

له مغزى أنه معاصر لنمو البنيوية « الكلاسيكية » في أوروبا . والبنيوية ، كما يوحى المصطلح ، تهتم بالبنيات ، وبالأخص بفحص القوانين العامة التى تعمل وفقاً لها . كذلك فإنها ، مثل فرائى ، تميل إلى اختزال الظواهر الفردية إلى مجرد لحظات لتلك القوانين . لكن البنيوية بالمعنى المحدد تحتوى على مذهب مميز لا تجده عند فرائى : هو الاعتقاد بأن الوحدات المفردة لاى نسق لا يكون لها معنى إلا بفضل علاقاتها أحداها بالآخرى . ولا ينتج هذا من اعتقاد بسيط فى أنك يجب أن تنظر إلى الأشياء « بنيوياً » . إذ يمكنك أن تفحص قصيدة على أنها « بنية » بينما لا تزال تعامل كل واحد من مكوناتها على أن له معنى فى ذاته بدرجة أو بأخرى . وربما تضمنت القصيدة صورة عن الشمس وأخرى عن القمر ، وتكون أنت مهتما بالكيفية التى تتلام بها هاتين الصورتين لتكونا بنية . لكنك تكون بنيوياً حاملاً بطاقة عضوية فقط حين تزعم أن معنى كل صورة هو مسألة تخص تماماً علاقتها بغيرها . فالصور ليس لها معنى « جوهرى » ، بل معنى « ارتباطى » . ولست بحاجة إلى الذهاب خارج القصيدة ، إلى ما تعرفه عن الشمس والقمر ، لكى تشرح هذه الصور ، فهى تشرح وتحدد بعضها البعض .

ولاحول أن أوضح ذلك بمثال بسيط . لنفترض أننا نحل قصة يفادر فيها صبي منزله بعد مشاجرة مع أبيه ، ويشرع فى السير خلال الغابة فى حرارة النهار ويسقط فى حفرة عميقة . ويخرج الأب بحثاً عن ابنه ، ويحدّق فى الحفرة ، لكنه يعجز عن رؤيته بسبب الظلام . وفى تلك اللحظة تكون الشمس قد ارتفعت إلى نقطة فوق رأسه مباشرة ، وتضئ أعماق الحفرة بأشعتها وتتيح للاب أن ينفذ طفله . وبعد مصالحة بهيجة ، يعودان إلى المنزل سوياً .

قد لا تكون هذه قصة جذابة بوجه خاص ، لكن لها ميزة البساطة . ومن الواضح أنها يمكن أن تُفسّر بكل الطرق الممكنة . فالناقد من أنصار التحليل النفسى سيكتشف فيها تلميحات محددة لعقدة أوديب ، ويوضح كيف أن سقوط الطفل فى الحفرة هو عقاب على خلافه مع والده يريده أن ينزل به بصورة غير واعية ، وربما كان نوعاً من الاخضاء الرمزى أو العودة الرمزية إلى رحم الأم . أما الناقد ذو النزعة الانسانية فسوف يقرأ على أنه إضفاء نفاذ للطابع الدرامى على الصعوبات المتضمنة فى العلاقات الانسانية . وقد يرى فيه ناقد من نوع آخر تلاعباً بالالفاظ ، مُطوّلاً ، بل ولا مغزى له بين كلمتى "Sun/son"

(الابن / الشمس) . أما ما سيفعله الناقد البنيوي فهو أن يضع مخططاً للقصة على شكل رسم بياني . ووحدة الدلالة الأولى ، « الصبي يتشاجر مع الأب » ، سيعاد كتابتها على أنها « الأدنى يتمرد على الأعلى » . ومشى الصبي خلال الغاية هو حركة بطول محور أفقي ، في مقابل المحور الرأسى « الأدنى / الأعلى » ، وسوف يشار إليه على أنه « الوسط » . والسقوط في الحفرة ، وهى مكان تحت مستوى الأرض ، يدل على « الأدنى » مرة أخرى ، وسمت الشمس هو « أعلى » . وبإشرافها على الحفرة ، تكون الشمس قد إنحفت بمعنى ما إلى « أدنى » ، وبذلك تعكس وحدة الدلالة الأولى في القصة ، حيث يصطدم « الأدنى » « بالأعلى » . والمصالحة بين الأب والابن تستعيد التوازن بين « الأدنى » و « الأعلى » ، والسير في طريق العودة إلى المنزل معا ، والتي تعنى « الوسط » ، تشير إلى تحقيق حالة وسطية مناسبة . ومزهوا بالنصر ، يعيد البنيوي ترتيب مساطره ويتناول القصة التالية .

والملاحظ في هذا النوع من التحليل أنه ، مثل الشكلية ، يضع بين أقواس المضمون الفعلي للقصة ويركز تماماً على الشكل . إذ يمكنك استبدال الأب والابن ، الحفرة والشمس ، بعناصر مختلفة تماماً - الأم والابنة ، الطائر وحيوان الخلد - وتظل لديك نفس القصة . فطالما تم الحفاظ على بنية العلاقات بين الوحدات ، لا يهم أى عناصر تختار . وليست هذه حالة القرامتين التحليلية النفسية والانسانية للحكاية ، واللتين تعتمدان على أن لهذه العناصر دلالة باطنية ، ولكى نفهمها علينا أن نلجأ إلى معرفتنا بالعالم خارج النص . بالطبع هناك معنى لكون الشمس عالية والحفرة واطنة على أية حال ، وإلى هذا الحد يكون ما يُختار على أنه « المضمون » مهماً ، لكننا إذا أخذنا بنية قصصية يكون المطلوب فيها هو الدور الرمزي « الوسيط » بين عنصرين ، فإن الوسيط يمكن أن يكون أى شيء من حشرة فرس النوى وحتى شلال المياه .

والعلاقات بين مختلف عناصر القصة قد تكون علاقات توازن ، أو تضاد ، أو قلب ، أو تكافؤ وما إلى ذلك . وطالما ظلت بنية العلاقات الداخلية هذه سليمة لم تُمس ، فإن الوحدات الفردية يمكن استبدالها . ويمكن ملاحظة ثلاث نقاط أخرى بصدد المنهج . أولاً ، لا يهم بالنسبة للبنيوية ألا تكون هذه القصة نموذجاً للادب العظيم . فالمنهج لا يبيى مطلقاً بالقيمة الثقافية لموضوعه : فإى

شيء يؤدي الغرض بدءا من الحرب والسلام وحتى صرخة الحرب . فالمنهج تحليلي ، وليس تقييماً . ثانياً ، أن البنيوية إهانة محسوبة للحس المشترك . فهي ترفض المعنى « الواضح » للقصة وتسمى بدلا من ذلك إلى أن تعزل بنيات « عميقة » معينة في داخلها ، ليست ظاهرة على السطح . إنها لا تأخذ النص بقيمته الظاهرية ، بل « تزيجها » ليصبح موضوعاً مختلفاً تماماً . ثالثاً ، أنه إذا كانت المضامين الخاصة للنص قابلة للاستبدال ، فإنه يمكن للمرء بمعنى معين أن يقول أن « مضمون » القصة هو بنياتها . وهذا يعادل الزعم بأن القصة هي قصة عن نفسها بطريقة ما : أن « موضوعها » هو علاقاتها الداخلية نفسها ، انماطها الخاصة لانتاج المعنى .

وقد ازدهرت البنيوية الأدبية في الستينات كمحاولة لتطبيق مناهج واستبصارات مؤسس علم اللغة البنيوي الحديث ، فردينان دي سوسير Ferdinand de Saussure على الأدب . وحيث أن في متناول القارئ الآن تقارير شعبية عديدة عن كتاب سوسير الذي استهل حقبة كاملة ، ألا وهو محاضرات في علم اللغة العام (١٩١٦) Course in General Linguistics ، فسوف أكتفى بتقديم عرض سريع لبعض مواقفه المحورية . اعتبر سوسير أن اللغة نسق من العلامات Signs ، التي يجب أن تُدرس « تزامنيا » Synchronically - بمعنى أن تُدرس كنسق كامل عند نقطة معينة من الزمن - وليس « تعاقبيا » diachronically ، في تطورها التاريخي . ويجب النظر إلى كل علامة على أنها مكونة من « دال » Signifier (أي صورة صوتية ، أو معادله الكتابي) ، و« مدلول » Signified . (أي المفهوم أو المعنى) . فالرموز الثلاثة السوداء c-a-t هي دالٌ يستدعي المدلول cat (قطة) في ذهن الانجليزي . والعلاقة بين الدال والمدلول علاقة تعسفية : فما من سبب كامن يجعل هذه الرموز الثلاثة تعني « قطة » سوى العرف التقالي والتاريخي . قارن مع chat بالفرنسية . ومن ثم فإن العلاقة بين مجمل العلامة وبين ما تشير إليه (وهو ما يسميه سوسير « المرجع » referent ، أي الكائن الواقعي ذي القراء والأرجل الأربع) هي أيضا تعسفية . وكل علامة في النسق لا يكون لها معنى إلا بفضل اختلافها عن العلامات الأخرى . فكلمة "cat" ليس لها معنى « في ذاتها » ، بل لأنها ليست "cap" أو "cad" أو "bat" . ولا يهم كيف يتغير الدال ، ما دام يحافظ على اختلافه

عن كل الدالات الأخرى ، إذ يمكنك أن تنطقه بلهجات عديدة مختلفة ما دام هذا الاختلاف باقيا . يقول سوسير « في النسق اللغوي ، ليس شمة سوى اختلافات » : فالمعنى ليس محايا في العلامة بطريقة غامضة بل هو وظيفي ، نتيجة اختلافها عن العلامات الأخرى . وأخيرا ، اعتقد سوسير أن علم اللغة سيوقع نفسه في مأزق لا فكاك منه إذا شغل نفسه بالكلام الفعلي ، أو parole كما سماه . فلم يكن مهتما ببحث ما يقوله الناس فعلا ، بل كان مهتما بالبنية الموضوعية للعلامات والتي تجعل كلامهم ممكنا في المقام الأول ، وقد سمي هذه باسم langue (اللغة) . كذلك لم يكن سوسير مهتما بالأشياء الواقعية التي يتحدث عنها الناس : فمن أجل دراسة اللغة دراسة فعالة ، يجب أن توضع بين أقواس مراجع العلامات ، الأشياء التي تدل عليها فعلا .

البنوية عموماً هي محاولة لتطبيق هذه النظرية اللغوية على موضوعات ونشاطات أخرى غير اللغة ذاتها . إذ يمكنك النظر إلى أسطورة ، أو مباراة مصارعة ، أو نسق قرابة قبلية ، أو قائمة الطعام في مطعم ، أو لوحة زيتية على أنها نسق من العلامات ، وسوف يحاول التحليل البنوي أن يعزل منظومة القوانين الكامنة تحتها والتي تألف بمقتضاها هذه العلامات في معان . وسوف يهمل بدرجة كبيرة ما « نقوله » العلامات فعلاً ، ويركز بدلاً من ذلك على علاقاتها الداخلية مع بعضها البعض . إن البنوية ، كما عبّر عنها فريدريك جيمسون Fredeic Jameson ، هي محاولة « لاعادة التفكير مرة أخرى في كل شيء يرمته بعبارات علم اللغة »^(٣) . إنها أحد أعراض حقيقة أن اللغة ، بمشكلاتها ، وأوجه غموضها وتضميناتها ، قد أصبحت نموذجاً وهاجساً للحياة الثقافية في القرن العشرين .

وقد أثرت آراء سوسير اللغوية في الشكليين الروس ، رغم أن الشكلية نفسها ليست بنوية بالضبط . انها تنظر إلى النصوص الأدبية « بنوية » ، وتُعلق الاهتمام بالمرجع لكي تتحصى العلامة ذاتها ، لكنها ليست مهتمة بوجه خاص بالمعنى باعتباره تبايناً ولا ، في أغلب أعمالها ، بالقوانين والبنيات « العميقة » الكامنة في النصوص الأدبية . ورغم ذلك ، فإن واحداً من الشكليين الروس - هو اللغوي رومان ياكوبسون Roman Jakobson - هو الذي قدّر له أن يقدم الرابطة الرئيسية بين الشكلية وبين البنوية الحديثة .

كان ياكوبسون زعيم حلقة موسكو اللغوية ، وهي جماعة شكلية تأسست عام ١٩١٥ ، وفي عام ١٩٢٠ هاجر إلى براغ ليصبح واحداً من أهم منظري البنيوية التشيكية . وقد تأسست حلقة براغ اللغوية عام ١٩٢٦ ، وبقيت حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية . بعدها هاجر ياكوبسون من جديد ، إلى الولايات المتحدة هذه المرة ، حيث قابل الأنثروبولوجي الفرنسي كلود ليفي - شتراوس Claude Levi-Strauss خلال الحرب العالمية الثانية ، وهي العلاقة الفكرية التي قُدر لأغلب البنيوية الحديثة أن يتطور نتيجة لها .

ويمكن تبين تأثير ياكوبسون في كل مكان داخل الشكلية ، والبنيوية التشيكية ، واللغويات الحديثة . أما ما أضافه بوجه خاص إلى البويطيقا (فن الشعر) poetics ، التي كان يعتبرها جزءاً من مجال اللغويات ، فكان فكرة أن « الشعري » يكمن بالدرجة الأولى في كون اللغة موضوعاً في نوع معين من علاقة الوعي بالذات مع نفسها . فالداء الشعري للغة « يعزز محسوسية العلامات » ، يجذب الاهتمام إلى خصائصها المادية بدلاً من مجرد استخدامها كمقابلات في الاتصال . في « الشعري » ، تكون العلامة مُزاحة عن موضوعها : تكون العلاقة العادية بين العلامة والمرجع مضطربة ، مما يتيح للعلامة استقلالاً معيناً كشيء له قيمة في ذاته . وكل اتصال بالنسبة لياكوبسون يتضمن ستة عناصر : مخاطب ، ومُخاطب ، ورسالة تُنقل بينهما ، وشفرة مشتركة تجعل تلك الرسالة قابلة للفهم ، و« مَوْصَل » أو وسط فيزيقي للاتصال ، و« سياق » تشير إليه الرسالة . وقد يسيطر أى واحد من هذه العناصر في فعل اتصال معين : فاللغة منظوراً إليها من وجهة نظر المخاطب « انفعالية » emotive أو مُعبرة عن حالة ذهنية ، وهي من موقف المخاطب « إستتارية » conative ، أو ساعية إلى التأثير ، وإذا كان الاتصال يخص السياق فإنه « مرجعي » referential ، وإذا كان موجهاً إلى الشفرة نفسها فإنه « ميتا - لغوي » metalinguistic (مثلما حين يناقش شخصان ما إذا كانا يفهمان أحدهما الآخر) ، والاتصال الذي ينحو تجاه الاتصال نفسه « تواصلية » phatic (مثلاً : « حسنا ، ها نحن نتجاذب الحديث أخيراً ») . وتكون الوظيفة « الشعرية » مسيطرة حين يركز الاتصال على الرسالة ذاتها - حين تحتل الكلمات ذاتها ، بدلاً من ما الذي يقال بواسطة من ولأى غرض في أى موقف ، حين تحتل « مكان الصدرة » في انتباهنا^(٣) .

كذلك يعلّق ياكوبسون أهمية كبيرة على تفرقة ضمنية لدى سوسير بين الاستعارى والكنايى . فى الاستعارة ، تستبدل علامة بأخرى لانها مشابهة لها على نحو ما : « العاطفة » تصبح « الذهب » . وفى الكناية ، ترتبط علامة بأخرى : « الجناح » يرتبط « بالطائرة » ، لأنه جزء منها ، وترتبط « السماء » « بالطائرة » بسبب التماس الفيزيقي . ويمكننا عمل استعارات لأن لدينا سلسلة من العلامات « المتكافئة » : « العاطفة » ، و « الذهب » ، و « الحب » إلى آخره . وحين نتحدث أو نكتب ، فإننا نختار العلامات من مجال ممكن من التكافؤات ، ثم نوفّقها معاً لنكوّن جملة . إلّا أن ما يحدث فى الشعر هو أننا نولى اهتماماً « للتكافؤات » خلال عملية توفيق combining الكلمات معاً وكذلك خلال اختيارها : إننا نلضم فى خيط واحد كلمات متكافئة سيمانطيقياً أو إيقاعياً أو صوتياً أو بآى طريقة أخرى . لهذا السبب يستطيع ياكوبسون أن يقول ، فى تعريف شهير ، أن « الوظيفة الشعرية تنقل مبدأ التكافؤ من محور الاختيار إلى محور التوفيق »⁽⁴⁾ . ويمكن قول ذلك بطريقة أخرى ، هى أنه فى الشعر ، « يضاف التماثل إلى التجاور » : فالكلمات لا يجرى اضمحلالها معاً فقط من أجل الأفكار التى تنقلها ، مثلاً فى الحديث العادى ، بل باهتمام بمنظومات التماثل ، والتقابل ، والتوازي ، وما إلى ذلك مما يخلقه جرسها ، ومعناها ، وإيقاعها ، وتضميناتها .. وبعض الأشكال الأدبية - النثر الواقعى ، مثلاً - تميل إلى أن تكون كناية ، تربط بين العلامات عن طريق علاقاتها مع بعضها ، بينما تكون أشكال أخرى ، مثل الشعر الرومانسى والرمزى ، بالغة الاستعارية⁽⁵⁾ .

إن مدرسة براغ للغويات - ياكوبسون ، ويان موكاروفسكى Jan Mukarovsky ، وفيليكس فوديتشكا Felix Vodicka ، وغيرهم - تمثل نوعاً من الانتقال من الشكلية إلى البنيوية الحديثة . فقد طوّر أعضاؤها أفكار الشكليين ، لكنهم نظموها نسقياً على نحو أكثر رسوخاً فى إطار لغويات سوسير . أصبح من الواجب النظر إلى القصائد باعتبارها « بنيات وظيفية » ، تكون فيها الدالّات والمداولات محكومة بمنظومة واحدة مركبة من العلاقات . ويجب دراسة هذه العلامات لذاتها ، وليس كانعكاسات لواقع خارجى : لقد ساعد تأكيد سوسير على العلاقة التفسيرية بين العلامة والمرجع ، بين الكلمة والشئ ، على فصل النص من الوسط المحيط به وجعله موضوعاً مستقلاً . لكن

العمل الأدبي كان لا يزال مرتبطا بالعالم عن طريق المفهوم الشكلي في « نزع الألفة » defamiliarisation : فالفن يحدث اغواب وتُدبّر اتساق العلامات التقليدية ، ويجبر انتباهنا إلى الالتفات إلى العملية المادية للغة ذاتها ، وبذلك يجدر ادراكنا . وبعدم اعتبار اللغة أمرا مفروغا منه ، فإننا نغير من وعينا كذلك . إلا أن النبويين التشيك يصرون ، أكثر من الشكليين ، على الوحدة البنوية للعمل : إذ يجب ادراك عناصره على أنها وظائف لكل دينامي ، يقوم فيه مستوى معين من النص (هو ما سمّته مدرسة براغ بالمستوى « المسيطر ») بدور التأثير المحدّد الذي « يشوّه » ، أو يجذب إلى مجال تأثيره ، كل المستويات الأخرى .

حتى الآن قد يبدو بنويو براغ وكأنهم لا يزيّدون كثيرا عن كونهم طبعة أكثر علمية من النقد الجديد ، وهناك بذرة من الحقيقة في هذا الإيهام . لكن رغم وجوب النظر إلى العمل الفني باعتباره نسقا مطلقا ، فإن ما يُحسب عملاً فنيا يعتمد على الظروف الاجتماعية والتاريخية . وطبقا ليان موكاروفسكى ، فإن العمل الفني لا يُدرك على أنه كذلك إلا في مواجهة خلفية أعم من الدلالات ، إلا باعتباره « حيودا » منهجيا عن معيار لغوي ، ومع تغيّر هذه الخلفية ، فإن تفسير وتقييم العمل يتغيران تبعاً لذلك ، إلى حد أنه قد يكف عن أن يُدرك على أنه عمل فني على الإطلاق . ويجادل موكاروفسكى ، في عمله الوظيفة الجمالية ، المعيار والقيمة كحقل اجتماعية (١٩٣٦) Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts ، بأنه ما من شيء يمتلك وظيفة جمالية بصرف النظر عن المكان ، أو الزمان ، أو الشخص الذي يُقيمه ، وما من شيء لا يمكنه امتلاك تلك الوظيفة في الظروف الملائمة . ويميز موكاروفسكى بين « العمل الفني المادي » ، الذي هو الكتاب ، أو التصوير ، أو النحت الفيزيقي ذاته ، وبين « الموضوع الجمالي » ، الذي لا يوجّد سوى في التفسير البشرى لهذه الحقيقة الفيزيكية .

مع عمل مدرسة براغ ، يأخذ مصطلح « البنوية » في الاندماج بدرجة أو بأخرى مع كلمة « السيميوطيقا » . إن « السيميوطيقا » Semiotics ، أو « السيميولوجيا » Semiology ، تعني الدراسة المنهجية للعلامات ، وهذا ما يفعله البنويون الأدبيون بالفعل . وكلمة « البنوية » Structuralism ذاتها تشير إلى منهج للبحث ، يمكن تطبيقه على مجال كامل من الموضوعات بدءاً من

مباريات كرة القدم وحتى انماط الانتاج الاقتصادية ، بينما تحد « السيميوطيقا » مجالا معنيا للدراسة ، هو مجال الانساق التى يمكن ، بمعنى مالوف ، اعتبارها علامات : القصائد ، نداءات الطيور ، إشارات المرور ، الاعراض الطبية وهلم جرا . لكن الكلمتين تتداخلان ، حيث تتناول البنيوية شيئا لا يجرى التفكير فيه عادة على أنه نسق من العلامات على أنه كذلك . علاقات القرابة فى المجتمعات القبلية ، مثلا - بينما تستخدم السيميوطيقا مناهج بنوية عادة .

وقد ميز مؤسس السيميوطيقا الأمريكى ، الفيلسوف سى . إس . بيرس C.S. Pierce ، بين ثلاثة أنواع أساسية من العلامة . فهناك العلامة « الأيقونية » ، iconic ، حيث تشبه العلامة ما تمثله على نحو ما (صورة فوتوغرافية لشخص ، على سبيل المثال) ، والعلامة « المؤشراتية » ، indexical ، حيث ترتبط العلامة على نحو ما بما تشير إليه (الدخان مع النار ، والبثور مع الحصبة) ، والعلامة « الرمزية » ، Symbolic حيث تكون العلامة ، مثلما لدى سوسير ، مرتبطة بمرجعها تعسفيا أو بطريقة متعارف عليها . وتتبنى السيميوطيقا هذا التصنيف وتصنيفات أخرى عديدة : فهى تميز بين « الإشارة » denotation (ما تمثله العلامة) وبين « التضمين » Connotation (العلامات الأخرى المرتبطة بها) : بين الشفرات (أى البنيات التى تحكمها قاعدة والتى تنتج المعانى) وبين الرسائل التى تنقلها ، بين « البارادجماتى » Paradigmatic (مجموعة كاملة من العلامات التى يمكن استبدالها فيما بينها) وبين « السانتاجماتى » syntagmatic (حيث تقترن العلامات ببعضها فى « سلسلة ») . ويتحدث السيميوطيقا عن « ميتا - لغات » metalanguages ، حيث يشير نسق من العلامات إلى نسق آخر من العلامات (العلاقة بين النقد الأدبى والأدب ، مثلا) ، وعن العلامات « متعددة الدلالة » polysemic التى يكون لها أكثر من معنى واحد ، كما تتحدث عن عدد كبير آخر من المفاهيم التقنية . وحتى نرى كيف يبدو هذا النوع من التحليل فى الممارسة ، يمكننا أن ندرس بإيجاز عمل السيميوطيقى السوفيتى البارز لما يسمى بمدرسة تارتو Tartu ، ألا وهو يورى لوتمان Yury Lotman .

فى عمله بنية النص الفنى (١٩٧٠) The Structure of the

Artistic Text ، و تحليل النص الشعري (١٩٧٢) **The Analysis of the Poetic Text** ، يرى لوتمان النص الشعري كتسق مكوّن من شرائح لا يوجد فيه المعنى إلاّ سياقيا ، تحكمه منظومات من التشابهات والتقابلات . اما الاختلافات والتوازيات في النص فهي ذاتها تعبيرات نسبية ، ولا يمكن ادراكها إلاّ في علاقتها أحدها بالآخر . وفي الشعر ، فإن طبيعة الدالّ ، ومنظومات الصوت والايقاع التي تحددها العلامات نفسها على الصفحة ، هي ما يحدّد المدلول . والنص الشعري « مُشَبَّعٌ سيمانطيقيا » ، إذ أنه يكتف « معلومات » أكثر من أي خطاب آخر ، لكن بينما في نظرية الاتصال الحديثة عموماً تؤدي الزيادة في « المعلومات » إلى نقص في « الاتصال » (حيث أنني لا يمكنني « استيعاب » كل ما تخبرني به بهذه الكثافة) ، فليس هذا هو الحال في الشعر بسبب نوعه الفريد من التنظيم الداخلي . فالشعر به حد أدنى من « الحشو » (الاطناب) redundancy - من تلك العلامات التي توجد في الخطاب لكي تُسهّل الاتصال لا لكي تنقل المعلومات - لكنه رغم ذلك يستطيع انتاج منظومة من الرسائل أغنى من أي شكل آخر من اللغة . وتكون القصائد سيئة حين لا تحمل معلومات كافية ، لأن « المعلومات جمال » ، كما يلاحظ لوتمان . وكل نص أدبي يتكوّن من عدد من « الانساق » (المعجمية ، والكتابية ، والوزنية ، والصوتية وما إلى ذلك) ، ويحدث تأثيراته من خلال التضادّات والتوترات الدائمة بين هذه الانساق . يصبح كل نسق ممثلاً « لقاعدة » تحيد الانساق الأخرى عنها ، مكونة بذلك شفرة من التوقعات تنتهكها . فالبحر ، مثلاً ، يخلق منظومة معينة قد يتقاطع معها وينتهكها عروض القصيدة . بهذه الطريقة ، فإن كل نسق في النص « ينزع ألفه » الانساق الأخرى ، محطماً انتظامها ومضيفاً عليها بروزاً أشد حيوية . فإدراكنا للبنية النحوية للقصيدة ، على سبيل المثال ، قد يزيد من وعينا بمعانيها . ونور أن يهدد أحد أنساق القصيدة بأن يصبح قابلاً للتنبؤ بدرجة مفرطة ، فإن نسفاً آخر يتدخل ليقاطعه ويمنحه حياة جديدة . وإذا ارتبطت كلمتان معاً بسبب صوتهما أو وضعهما المتماثل في نظام الايقاع ، فإن ذلك سينتج وعياً أكثر حدة بتشابههما أو اختلافهما في المعنى . والعمل الأدبي يثرى ويغنى باستمرار المعنى القاموسي المجرد ، مؤلفاً دلالات جديدة عن طريق تصادم وتكثيف « مستوياته » المختلفة . وحيث أن أي كلمتين مهما كانتا يمكن المقابلة بينهما على أساس سمة متكافئة من نوع ما ، فإن هذه الامكانية

لا محدودة بدرجة أو بأخرى . فكل كلمة في النص مرتبطة بعدة كلمات أخرى بمنظومة كاملة من البنيات الشكلية ، وهكذا يكون معناها « مفرط التحدد » overdetermined على الدوام ، نتيجة على الدوام لعدة مُحَدِّدَات مختلفة تعمل معاً . فكلمة بعينها قد ترتبط بأخرى من خلال توازن الجرس الصوتي assonance ، وبأخرى من خلال التكافؤ العروضي ، وبثالثة من خلال التوازي المورفولوجي ، إلى آخره . وهكذا تشارك كل علامة في عدة « منظومات بارادجمائية » أو أنساق مختلفة في آن واحد ، ويزداد هذا التعقد بشدة نتيجة سلاسل الارتباطات « السانتاجمائية » ، أى البنيات « الأفقية » وليس « الرأسية » ، والتي توضع العلامات وفقاً لها .

وهكذا فإن النص الشعري بالنسبة للوتمان هو « نسق أنساق » ، علاقة علاقات . إنه أكثر الأشكال التي يمكننا تخيلها تعقيدا للخطاب ، يكتف معاً أنساقاً متعددة يتضمن كل منها توتراته ، وتوازياته ، وتكراراته وتعارضاته الخاصة ، وكل منها يُعَدَّل باستمرار الأنساق الأخرى جميعاً . وفي الحقيقة ، فإن القصيدة لا يمكن إلا أن تُعاد قراءتها ، لا أن تُقرأ ، لأن بعض بنياتها لا يمكن إدراكها إلا استرجاعياً retrospectively . أن الشعر ينشط مجمل جسم الدال ، ويدفع الكلمة إلى العمل بأقصى ما تستطيع تحت الضغط الشديد للكلمات المحيطة بها ، وبذلك يدفعها إلى إطلاق أثرى طاقاتها . ومهما كان ما ندركه من النص فإننا لا ندركه إلا بالتضاد والاختلاف : فالعنصر الذي لا تكون له علاقة تباينية مع أى عنصر آخر سيظل لا مرئياً . وحتى غياب أدوات معينة قد يثير معنى ما : فإذا كانت الشفرات التي ولدها العمل تقودنا إلى توقع قافية أو نهاية سعيدة لا تحدث ، فإن هذه « الأداة بالسالب » ، كما يسميها لوتمان ، قد تكون وحدة معنى تعادل في تأثيرها أى وحدة أخرى . إن العمل الأدبي ، في الحقيقة ، هو توليد وانتهاك متصل للتوقعات ، تفاعل معقد بين النظامي والعشوائي ، بين القواعد والحيودات ، بين المنظومات الروتينية وضروب نزع العزلة الدرامية .

ورغم هذا الثراء اللفظي الفريد ، لا يعتبر لوتمان أن الشعر أو الأدب يمكن تعريفهما بخصائصهما اللغوية الكامنة . فمعنى النص ليس مجرد مسألة داخلية : فهي كامنة كذلك في علاقة النص بأنساق معنى أوسع ، بنصوص أخرى ، بشفرات وقواعد في الأدب وفي المجتمع ككل . كذلك يتوقف

معناه على « اتق توقعات » القارئ : لقد تعلم لوتمان جيداً دروس نظرية التلقى . إن القارئ أو القارئة ، بفضل « شفرات تلقى » معينة تحت تصرفه أو تصرفها ، هو الذى يحدد عنصراً فى العمل على أنه « أداة » ؛ والأداة ليست مجرد ملمح داخلى بل واحداً يُدرك من خلال شفرة معينة وعلى خلفية نصية محددة . وقد تكون الأداة الشعرية لشخص معين هي الحديث اليومي لآخر .

وواضح من كل هذا أن النقد الأدبى قد قطع شوطاً بعيداً من الأيام التى لم يكن علينا فيها أن نفعل أكثر من أن نهتز طرباً لجمال الصور . إن ما تمثله السيميوطيقا ، فى الحقيقة ، هو النقد الأدبى وقد غيرت هيئته اللغويات البنيوية ، وقد تحولت إلى مهمة أكثر انضباطاً وأقل انطباعية ، أكثر حيوية إزاء ثراء الشكل واللغة من أغلب النقد التقليدى ، كما يشهد بذلك عمل لوتمان . لكن إذا كانت البنيوية قد غيرت دراسة الشعر ، فإنها قد أحدثت ثورة فى دراسة الفن القصصى . وقد خلقت ، فى الواقع ، علماً أدبياً جديداً برمته - هو علم القصة *narratology* - كان أقوى ممارسة تأثيراً هم الليتوانى أ.ج. جريماس A.J.Greimas ، والبلغارى تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov ، والنقاد الفرنسيون جيرار جينيت Gerard Genette ، وكلود بريمون Claude Bremond ورولان بارت Roland Barthes . وقد بدأ التحليل البنىوى الحديث لفن القصة بالعمل الرائد حول الأسطورة الذى وضعه الأنثروبولوجى البنىوى الفرنسى كلود ليفى - شتراوس Claude Levi-Strauss ، الذى كان يعتبر الأساطير المختلفة ظاهرياً تنويعات على عدد من التيمات الأساسية . فتحت التنافر الشديد بين الأساطير تكمن بنيات معينة دائمة وكلية ، يمكن أن تختزل إليها أى أسطورة بعينها . الأساطير نوع من اللغة : إذ يمكن حلها إلى وحدات فردية (« ميثيمات » أو « أسطوريمات » *mythemes*) مثلها مثل الوحدات الصوتية الأساسية للغة (الفونيمات *phonemes*) تتكسب معنى فقط حين تدخل فى تركيبة مع بعضها بطرق معينة . ومن ثم يمكن النظر إلى القواعد التى تحكم تلك التركيبات على أنها نوع من النحو ، على أنها منظومة من العلاقات تحت سطح القصة تكون « المعنى » الحقيقى للأسطورة . واعتبر ليفى - شتراوس أن هذه العلاقات كامنة فى العقل الإنسانى ذاته ، وهكذا فإننا عند دراسة جسم أسطورة ننظر إلى مضامينها القصصية أقل مما ننظر إلى العمليات العقلية الكلية التى تكون بنيتها . وهذه

العمليات العقلية ، مثل عمل التقابلات المزدوجة ، هي موضوع الأساطير على نحو من الانحاء : فهي أدوات للتفكير بها ، طرق لتصنيف وتنظيم الواقع ، وهذا هو المقصود منها ، وليس حكي أية حكاية بعينها . ونفس الشيء ، فيما يعتقد ليفي - شتراوس ، يمكن أن يقال عن الانساق الطوطمية وانساق القرابة ، التي هي مؤسسات اجتماعية ودينية أقل أهمية من كونها شبكات للاتصال ، شفرات تتيح نقل « الرسائل » . والعقل الذي يقوم بكل هذا التفكير ليس عقل الذات الفردية : فالأساطير تفكر في نفسها من خلال الناس ، وليس العكس بالعكس . وليس لها أصل في وعي بعينه ، ولا نهاية معينة قريبة . ومن ثم ، فإن إحدى نتائج البنيوية هي « الازاحة عن المركز » *decentring* للذات الفردية ، التي ما عاد يجب اعتبارها مصدراً أو نهاية للمعنى . فالأساطير لها وجود جمعي شبه - موضوعي ، وتُبَسِّطُ « منطقها العيني » بالامبالاة فائقة آراء تقلبات التفكير الفردي ، وتختزل أي وعي خاص إلى مجرد وظيفة من وظائفها .

وعلم القص *Narratology* عبارة عن تعميم هذا النموذج أبعد من « النصوص » غير المكتوبة للميثولوجيا القبلية إلى أنواع أخرى من القصص . وقد بدأ الشكل الروسي فلاديمير بروب *Vladimir Propp* بداية وأعادة بعمله *Morphology of the Folk Tale* (١٩٢٨) ، الذي اختزل بجسارة كل الحكايات الشعبية إلى سبع « دوائر فعل » ، واحد وثلاثين عنصراً ثابتاً أو « وظيفة » . وأي حكاية شعبية بعينها لا تفعل سوى التركيب بين « دوائر الفعل » هذه (البطل ، المساعد ، الشرير ، الشخص الذي يجري البحث عنه ، إلى آخره) بطرق نوعية . ورغم اقتصاد هذا النموذج الشديد ، فقد كان بالإمكان اختزاله إلى مدى أبعد . فقد استطاع عمل أ.ج. جريماس بعنوان *السيمانتيقا البنيوية* *Semantique structurale* (١٩٦٦) ، حين وجد أن مخطط بروب مفرط التجريبية ، استطاع أن يجرد هذا التقرير بدرجة أكبر عن طريق مفهوم *الفاعل* *actant* ، الذي لا هو قصة معينة ولا هو حتى شخصية بل وحدة بنيوية . والفاعلات *actants* الست وهي الذات والموضوع ، والمرسل والمتلقى ، والمساعد والخصم يمكن أن تندرج تحتها مختلف دوائر الفعل لدى بروب وتتيح المجال لبساطة أكثر أناقة . ويقوم تزفيتان تودوروف بمحاولة تحليل « نحوي » مماثل لقصص

الديكاميرون Decameron لبوكاتشيو ، يُنظر فيها إلى الشخصيات على أنها أسماء ، وإلى صفاتها على أنها نعوت ، وإلى أعمالها على أنها أفعال . وهكذا يمكن قراءة كل قصة من الديكاميرون على أنها نوع من الجملة الممتدة ، تتركب فيها هذه الوحدات بطرق مختلفة . ومثلما يصبح العمل على هذا النحو عملاً يدور حول بنيته الخاصة شبه - اللغوية ، فإن كل عمل أدبي ، بالنسبة للبنويية ، بينما يقوم ظاهرياً بوصف واقع خارجي ما ، يلقي خفية نظرة مختلطة إلى نفس عمليات بنائه . وفي النهاية ، فإن البنويية لا تكتفى بالتفكير في كل شيء من جديد ، بوصفه لغة هذه المرة ، بل إنها تفكر في كل شيء من جديد وكان اللغة هي موضوعه ذاته .

ولكي نوضح رأينا في علم القص ، يحسن بنا أن ننظر أخيراً إلى عمل جيرار جينيت Gerard Genette . في كتابه الخطاب القصصي Narrative Discourse (١٩٧٢) ، يضع جينيت تفرقة في الفن القصصي بين السرد recit ، الذي يعني به الترتيب الفعل للأحداث في النص ، وبين الحكاية histoire ، التي هي النتائج الذي وقعت به هذه الأحداث « بالفعل » ، كما نستطيع أن نستنتج من النص ، وبين القص narration ، الذي يخص فعل القص نفسه . والمقولاتان الأوليان مكافئتان لتفرقة شكلية روسية كلاسيكية بين « الحبكة » وبين « القصة » : فالرواية البوليسية عادة ما تُستهل باكتشاف جثة وفي النهاية تعود القهقري لتكشف كيف وقعت الجريمة ، لكن حبكة الأحداث هذه تقلب « القصة » أو النتائج الزمنية الفعل للحدث . ويُميز جينيت خمس مقولات مخورية للتحليل القصصي . « الترتيب » order ويشير إلى الترتيب الزمني للقصة ، كيف يمكنها أن تعمل بواسطة التوقع prolepsis (الاستباق) ، والاسترجاع analepsis (الفلاش باك) ، أو المفارقة الزمنية ، التي تشير إلى تعارضات بين « القصة » وبين « الحبكة » . و« المدة » duration ، وتعني كيف يمكن للقصة أن تتجاهل فصولاً ، أو توسعها ، أو توجزها ، أو تتوقف قليلاً وما إلى ذلك . و« التواتر » frequency ، يتناول مسائل ما إذا كانت حادثة ما قد حدثت مرة واحدة في « القصة » وحُكيّت مرة واحدة ، أو حدثت مرة واحدة لكنها حُكيّت عدة مرات ، أو حدثت عدة مرات وحُكيّت عدة مرات ، أو حدثت عدة مرات وحُكيّت مرة واحدة فقط . أما مقولة « المزاج » mood فيمكن تقسيمها فرعياً إلى

« المسافة » distance و « المنظور » perspective . وتخص المسافة علاقة القص بمادته : أنها مسألة حكي القصة ("diagnosis") أو محالكتها ("mimesis") . هل تروى القصة بالكلام المباشرة ، أو غير المباشر ، أو غير المباشر الحر؟ . أما « المنظور » فهو ما يمكن أن نسميه تقليدياً « وجهة النظر » ، ويمكن كذلك تقسيمه فرعياً إلى عدة أقسام : فالراوي قد يعرف أكثر مما تعرف الشخصيات ، أو أقل مما تعرف ، أو يتحرك على نفس المستوى ، وقد تكون القصة « غير ذات بؤرة » (« غير مُبارة ») ، يحكيها راو كلى المعرفة خارج الحدث ، أو « ذات بؤرة داخلية » (« مُبارة داخلياً ») تقصها إحدى الشخصيات من موقع ثابت ، أو من مواقع متعددة ، أو من وجهات نظر شخصيات متعددة . وهناك شكل ممكن من « الالتفاف حول بؤرة خارجية » (« التأثير الخارجى ») ، يعرف فيه الراوى أقل مما تعرف الشخصيات . وأخيراً هناك مقولة « صيغة الفعل » voice ، والتي تختص بفعل القص ذاته ، بأى نوع من الراوى وأى نوع من المروى . وهنا ، ثمة تباديل عدة ممكنة بين « زمن الحكاية » و « الزمن المحكى » ، بين فعل حكي القصة وبين الأحداث التي تحكيها : فقد تحكى عن الأحداث قبل أن تحدث ، أو بعد أن تحدث ، أو بينما تحدث (مثلما فى رواية الرسائل) . وقد يكون الراوى « غائباً » heterodiegetic (أى غائباً عن قصته) ، أو « حاضراً » homodiegetic (داخل قصته مثلما فى القصص التي تُروى بضمير المتكلم) ، أو « بطلاً » لقصته autodiegetic (حيث لا يكون داخل القصة فحسب بل يظهر بوصفه شخصيتها الرئيسية) . هذه بعض تصنيفات جينيت فحسب ، لكنها تُنبئنا إلى جانب هام من الخطاب هو الاختلاف بين القص narration - أى فعل وعملية حكي قصة - و القصة narrative - أى ما تحكيه فعلاً . فحين نحكى قصة عن نفس ، مثلما فى السيرة الذاتية ، تبدو « الأنا » التي تقوم بالحكي متطابقة ، بمعنى معين ، مع « الأنا » التي أصفها ، كما تبدو مختلفة عنها بمعنى آخر . وسوف نرى فيما بعد كيف أن لهذه المفارقة تضمينات مثيرة للاهتمام تتجاوز حدود الأدب ذاته .



ما هي مكاسب البنيوية ؟ إنها ، بداية ، تمثل عملية نزع أو هدم demystification لا ترحم عن الأدب . فقد أصبح أقل سهولة ، بعد جريماس وجينيت ، أن نسمع قطع وطقن السيوف في البيت الثالث ، أو أن نشعر بما يعنيه أن تكون خيال مائة بعد قراءة الرجال الجوف* The Hollow Men . فقد عوقب الحديث الفضااض الذاتية على يد نقد يُقر بأن العمل الأدبي ، مثل أى نتاج آخر للغة ، هو بناء Constnct** ، يمكن تصنيف وتحليل آلياته مثل موضوعات أى علم آخر . والتعصب الرومانسى في أن القصيدة ، مثل الشخص ، تضم جوهرأ حياً ، روحاً يكون من قلة الذوق أن نتلاعب بها ، هذا التعصب قد تم نزع النقاب عنه على أنه لاهوت مُقنّع ، خوف غيبي من البحث المتعلل يجعل من الأدب وثناً ويدعم سلطة نخبة نقدية حساسة « طيبيا » . وفضلاً عن ذلك ، فإن المنهج البنيوي يطرح لل تساؤل ضمنياً زعم الأدب أنه شكل فريد من الخطاب : فحيث أصبح بالإمكان استخراج نفس البنيات العميقة من ميكي سبيللين Mikey Spillane ومن السير فيليب سيدنى Sir Philip Sidney سواء بسواء ، لم يعد من السهل أن نخص الأدب بمكانة متميزة أنطولوجيا . مع قدوم البنيوية ، فإن عالم منظرى علم الجمال العظام ودراسى . الأدب ذوى النزعة الانسانية لأوربا القرن العشرين - عالم كروتشه Croce ، وكورتيس Curtius ، وأوبرياخ Auerbach ، وشبيتر Spitzer ، وويليك Wellek - بدأ عالماً قد انقضى زمنه^(١) . هؤلاء الرجال ، بتبحرهم الواسع ، وبصيرتهم الخيالية ، والمدى الكوزمبوليتى لتلميحاتهم ، بدأوا بفتة في المنظور التاريخى ، كنجوم لنزعة انسانية أوربية في أوجها سبقت إضطراب واندلاع منتصف القرن العشرين . بدأ واضحاً أن تلك الثقافة الفنية لا يمكن إعادة ابتكارها من جديد - أن الخيار كان إما التعلم منها والسير قدماً ، أو التعلق بحنين ببقاياها في زمننا ، وشجب « عالم حديث » أعلنت فيه الطبوعات الشعبية موت الثقافة الرفيعة ، ولم يعد فيه خدم منزليون لحماية باب المرء بينما يقرأ هو في عزلة .

أما تشييد البنيوية على « إبناء » Constuctedness المعنى الانسانى فيمثل تقدماً كبيراً . فلم يعد المعنى لا خبرة خاصة ولا حادثاً بمشينة الهية :

* قصيدة ت . س . اليوت - م

** بمعنى بناء عقل من صنع العقل - م

بل إنه نتاج أنساق مشتركة معينة للمعنى . وقد تلقى ضربة قوية ذلك الايمان
 البورجوازي اليقيني بأن الذات الفردية المنعزلة هي منبع ومصدر كل معنى :
 فاللغة سابقة على الفرد ، وليست نتاجاً له بقدر ما هو نتاج لها . وليس المعنى
 « طبيعياً » ، أى مسألة مجرد النظر والرؤية ، أو شيئاً قد تم حسمه ابدىاً ،
 فالطريقة التى تُفسّر بها عالمك هي وظيفة تتوقف على اللغات التى تكون فى
 متناولك ، وبالطبع ليس فى هذه اللغات شىء لا يقبل التغير . ليس المعنى شيئاً
 يتشارك فيه حدسياً كل الرجال والنساء فى كل مكان ، ثم يصوغونه فى مختلف
 السننهم وكتاباتهم : فنوع المعنى الذى تستطيع صياغته يتوقف على نوع
 الكتابة أو الحديث الذى تشارك فيه فى المقام الاول . هنا ، ثمة بدور لنظرية
 اجتماعية وتاريخية فى المعنى ، سوف تفحص تضميناتها عميقاً داخل الفكر
 المعاصر . لقد أصبح من المستحيل أن نظل نرى الواقع على أنه مجرد شىء
 « هناك خارجاً » ، نظام ثابت للأشياء لا تفعل اللغة سوى أن تعكسه . بمقتضى
 ذلك الافتراض ، كان ثمة رابطة طبيعية بين الكلمة والشىء ، منظومة محدودة
 من التناظرات بين المجالين . ولغتنا تكشف لنا الكيفية التى يوجد بها العالم ،
 وليس هذا موضع تساؤل . هذه النظرة العقلانية أو الامبيريقية للغة نالت
 ضربة قاسية على يد البنوية : لأنه إذا كانت العلاقة بين العلامة والمرجع
 علامة تمسفية ، كما جادل سوسير ، فكيف يمكن أن تقوم أى نظرية للمعرفة
 على أساس « التناظر » correspondence ؟ أن اللغة لا تعكس الواقع بل
 تفتقنه : انها طريقة خاصة لتشكيل العالم تعتمد على نحو عميق على أنساق
 العلامات التى نملكها تحت تصرفنا ، أو بالأحرى التى تملكنا تحت تصرفها .
 ومن ثم ، بدأ الشك يتزايد فى أن البنوية ليست مجرد نزعة امبيريقية لأنها
 فضلاً عن ذلك شكل آخر من أشكال المثالية الفلسفية - فى أن نظرتها للواقع
 على أنه نتاج للغة أساساً هي ، ببساطة ، أحدث طبعة للمذهب المثالى
 الكلاسيكى القائل بأن العالم يتأسس بواسطة الوعي الانسانى .

أحدث البنوية فضحية فى المؤسسة الادبية بإعمالها للفرد ، ومعالجتها
 الاكلينيكية لأسرار الأدب ، وعدم تمثيلها الواضح مع الفهم المشترك . لكن
 حقيقة أن البنوية تُغضب الفهم المشترك كانت دائماً نقطة فى صالحها . فالفهم
 المشترك يعتقد أن الأشياء عموماً لها معنى واحد فقط وأن هذا المعنى يديهى
 عادةً ، ومنقوش على وجوه الأشياء التى تصادفها . فالعالم شديد الشبه

بإدراكنا له ، وطريقتنا في إدراكه هي الطريقة الطبيعية ، الواضحة بذاتها .
فنحن نعرف أن الشمس تدور حول الأرض لأننا نستطيع رؤية أنها تفعل . وفي
أحيان مختلفة أمل الفهم المشترك حرق الساحرات ، وشنق سارقى الأغنام ،
وتجنب اليهود خوفاً من العدوى القاتلة ، لكن هذه العبارة لا تتفق في ذاتها مع
الفهم المشترك حيث أن الفهم المشترك يعتقد أنه ثابت تاريخياً . وعادة ما قوبل
بالاحتقار أولئك المفكرون الذين يجادلون بأن المعنى الظاهري ليس هو المعنى
الحقيقي بالضرورة : فقد جاء في أعقاب كوبر نيكوس ماركس ، الذي زعم أن
الدلالة الحقيقية للعمليات الاجتماعية تمضى « من وراء ظهر » ، وسطانتها
الأفراد ، وبعد ماركس جادل فرويد بأن المعانى الحقيقية لكلماتنا وأفعالنا غير
قابلة للإدراك تماماً من جانب العقل الواعى . والبنوية وريث حديث لهذا
الاعتقاد بأن الواقع ، وخبرتنا به ، في انقطاع أحدهما مع الآخر ، ولكونها
كذلك ، فإنها تهدد الأمن الأيديولوجى لأولئك الذين يريدون أن يكون العالم في
نطاق سيطرتهم ، وأن يحمل معناه الفريد على وجهه ويُسلمه لهم في مرة لفهم
التي لا تشوبها شائبة . وهى تدمر النزعة الأمبيريقية لأصحاب النزعة
الإنسانية الأدبية - أى الاعتقاد بأن أكثر الأشياء « واقعية » هو ما تخبره ،
وأن مستقر الخبرة الثرية ، الرفيعة ، المركبة هو الأدب نفسه . إنها ، مثل
فرويد ، تكشف عن حقيقة مفزعة ، هى أنه حتى أشد خبراتنا حميمية هى
تأثير بنوية .

قلت أن البنوية كانت تنطوى على بذور نظرية اجتماعية وتاريخية
للمعنى ، لكن هذه البذور ، عموماً ، لم تتمكن من الإزهار . لأنه إذا كانت
انساق العلامات التى يحيا بها الأفراد يمكن النظر إليها على أنها متغيرة
ثقافياً ، فإن القوانين العميقة التى تحكم عمل هذه الانساق ليست كذلك . فهى
بالنسبة « لأصلب » أشكال البنوية قوانين كلية ، كامنة في عقل جمعى يتجاوز
أية ثقافة بعينها ، ويشك ليفى - شتراوس أنها تجد جذورها في بنيات العقل
الإنسانى نفسه . إن البنوية ، بكلمة واحدة ، كانت لا تاريخية على نحو يجعل
الشعري يف على أطرافه : إذ أن قوانين العقل التى زعمت أنها تستخلصها -
أى التوازيات ، والتقابلات ، والتعاكسات وما إلى ذلك - كانت تتحرك في
مستوى من العمومية بعيد تماماً عن الاختلافات المعينة للتاريخ البشرى .
ومن هذه الذرى الأواميمية ، كانت كل العقول تبدو شديدة التشابه . وبعد

تحديد ملامح انساق القواعد الكامنة ، فإن ما يستطيع كل البنويين عمله هو أن يسترخوا ويتسامحوا عما يمكنهم عمله بعد ذلك . فليس مطروحاً اظهار علاقة العمل بالحقائق التي يتناولها ، أو بالشروط التي أنتجت ، أو بالقراء الفعلين الذين يدرسونه ، حيث أن اللغة التأسيسية للبنوية كانت وُضعت تلك الحقائق بين أقواس . فمن أجل كشف طبيعة اللغة ، كان على سوسير ، كما رأينا ، أن يكتب أو ينسى قبل كل شيء ما يجري الحديث عنه : أى أن ، المرجع ، أو الشيء الواقعي الذي تشير إليه العلامة ، قد جرى تعليقه حتى يمكن فحص بنية العلامة ذاتها بشكل أفضل . والتشابه شديد بين هذه اللغة وبين وضع هوسرل للموضوع الواقعي بين أقواس لكي يمكنه أن يفهم بصورة أفضل الطريقة التي يخبرها بها العقل . إن البنوية والظاهرانية ، رغم اختلافهما في وجوه أساسية ، تتطابقان كليهما من الفعل المنطوق على مفارقة والمتمثل في إغلاق الباب أمام العالم المادى من أجل إضاءة وعينابة بصورة أفضل . أما بالنسبة لأى شخص يعتقد أن الوعى عقل بمعنى هام ، ومرتبطة على نحو لا ينقسم بالطرق التي تنصرف بها ومتوقف على الواقع ، فإن أى حركة من هذا النوع مقضى عليها بالفشل . انها أشبه بقتل شخص من أجل فحص الدورة الدموية" على نحو أكثر ملامسة .

لكن الأمر لم يكن مجرد إغلاق الباب أمام شيء في عمومية « العالم » : بل كان مسألة اكتشاف موطئ قدم من اليقين في عالم بعينه بدا فيه من الصعب العثور على اليقين . فالمحاضرات التي تشكل كتاب سوسير محاضرات في علم اللغة العلم أقيمت في قلب أوروبا فيما بين عامى ١٩٠٧ و ١٩١١ ، على حافة إنهيار تاريخى لم يعيش سوسير نفسه ليراه . وكانت هذه ، على وجه التحديد ، هى السنوات التي كان إدموند هوسرل يصوغ فيها المبادئ الأساسية للظاهرانية ، في مركز أودى لا يبعد كثيراً عن جنيف التي كان سوسير بها . وحوالى نفس هذا الوقت ، أو بعده بقليل ، كان الكتاب الكبار للادب الانجليزى في القرن العشرين - بيتس ، وإليوت ، وباوند ، ولورنس ، وجويس - يطورون انساقهم الرمزية المقلدة ، التي كان على التقليد ، والروحانيات ، ومبدأى الذكر والانثى ، ونزعة العصور الوسطى ، والميثولوجيا ، أن تقدم فيها أحجار الزاوية لبنيات «تزامنية» كاملة ، لنماذج شاملة للتحكم في الواقع التاريخى وشرحه . وقد طرح سوسير نفسه وجود

« وعى جمعى » يكمن تحت نسق اللغة langue . وليس من الصعب أن نرى هروباً من التاريخ المعاصر في اللجوء إلى الأسطورة من جانب الكتاب الكبار للادب الانجليزى ، لكن التقاط ذلك أقل سهولة في مرجع عن اللغويات البنوية أو في قطعة من الفلسفة الباطنية esoteric .

أما حيث يكون التقاط ذلك أسهل بالفعل ، فربما كان في ارتباطك البنوية إزاء مشكلة التغير التاريخى . فقد نظر سوسير إلى تطوّر اللغة على أنه نسق تزامنى يعقّب آخر ، مثله في ذلك مثل مسئول الفاتيكان الذى لاحظ أنه سواء كان المرسوم البابوى الوشيك بشأن مسألة تحديد التمثل سيحافظ على التعاليم السابقة أم لا ، فإن الكنيسة ستكون رغم ذلك قد انتقلت من إحدى حالات اليقين إلى حالة أخرى من اليقين . بالنسبة لسوسير ، كان التغير التاريخى شيئاً يصيب العناصر الفردية للغة ، فقط بهذه الطريقة غير المباشرة يمكنه أن يؤثر في المجموع : إن اللغة ككل ستعيد ترتيب نفسها حتى تتكيف مع تلك الاضطرابات ، مثلاً يتعلم المرء (إن يحيا بساق خشبية أو مثل الثقالميدلى إليوت) وهو ترحب برائعة جديدة إلى نادى الروائع . وخلف هذا النموذج اللغوى تكمن رؤية محدّدة للمجتمع البشرى : أن التغير اضطراب وفقدان اتزان في نسق خال من النزاع أساساً ، سينتج برهة ، ليستعيد اتزانه ويتوافق مع التغير . ويبدو التغير اللغوى بالنسبة لسوسير مسألة مصادفة : إذ أنه يحدث « بطريقة عمياء » ، وتُرك للشكليين المتأخرين شرح كيفية ادراك التغير نفسه بطريقة منهجية . فقد نظر ياكوبسون وزميله يورى تينيانوف Yury Tynyanov إلى تاريخ الادب على أنه هو نفسه يشكل نسقاً ، فيه تكون بعض الأشكال والأجناس في أية لحظة معينة « سائدة » بينما تكون أشكال وأجناس أخرى ثانوية . ويحدث التطور الأدبى عن طريق إزاحات ضمن هذا النسق المراتبى ، بحيث أن شكلاً كان سائداً من قبل يصبح ثانوياً أو العكس . ودينامية هذه العملية هي « نزع الالة » defamiliarization : فإذا أصبح شكل أدبى سائد مبتذلاً و« غير محسوس » - مثلاً ، إذا استولى جنس فرعى مثل الصحافة الشعبىة على بعض أدواته ، وبذلك يجعل الاختلاف بينه وبين تلك الكتابات غائماً - فإن شكلاً كان ثانوياً فيما سبق سيمرّز لى « بنزع الة » هذا الوضع . والتغير التاريخى هو مسألة إعادة الترتيب التدريجية لعناصر ثابتة داخل النسق : فلم يختلف شيء على الإطلاق ، بل غير هيئته فقط بتعديل

علاقاته مع العناصر الأخرى . إن تاريخ نسق ما ، كما يطلق ياكوبسون وتيتيانوف ، هو ذاته نسق : إذ يمكن دراسة التتابع بطريقة تزامنية . والمجتمع نفسه مكوّن من منظومة كاملة من الأنساق (أو « المتتاليات » series ، كما يسميها الشكليون) ، كل منها مُزوّد بقوانينه الداخلية الخاصة ، ويتطور في استقلال نسبي عن كل الأنساق الأخرى . إلّا أن هناك « ارتباطات » بين مختلف المتتاليات : ففي أى وقت محدد ستجد المتتالية الأدبية عدة دروب ممكنة تستطيع أن تتطور عبرها ، لكن الدرب الذى يتم اختياره فعلاً هو نتيجة للارتباطات بين النسق الأدبى نفسه وبين المتتاليات التاريخية الأخرى . ولم يكن هذا اقتراحاً قبله كل البنيويين التاليين : ففي تناولهم « التزامنى » الحازم لموضوع الدراسة ، أحياناً ما يصبح التغيير التاريخى غير قابل للتوضيح على نحو غامض ، مثله في ذلك مثل الرمز الرومانسى .

أحدثت البنيوية قطيعة مع النقد الأدبى التقليدى بطرق عديدة ، بينما ظلت مرتعنة لديه بطرق عديدة أخرى . فقد كان انشغالها باللغة ، كما رأينا ، جذرياً في تضميناته ، لكنه في نفس الوقت كان هاجساً مألوفاً للاكاديميين . فهل كانت اللغة حقاً هى كل ما في الأمر ؟ وماذا عن العمل ، والجنس ، والسلطة السياسية ؟ إن هذه الحقائق نفسها قد تشتبك في أحبولة الخطاب بصورة لا فكك منها ، لكنها بالتأكيد لا يمكن أن تخفى إليه . ما هى الشروط السياسية التى تحدّد هذا الاحتلال المتطرف للغة ذاتها « مكان الصدارة » ؟ وهل كانت الرؤية البنيوية للنص الأدبى على أنه نسق مغلق تختلف كثيراً عما عن تناول النقد الجديد له على أنه موضوع معزول ؟ وماذا حدث لمفهوم الأدب بوعباره معرسة اجتماعية ، شكلاً من الإنتاج لا يستنفده المنتج نفسه بالضرورة ؟ استطاعت البنيوية تشرح ذلك المنتج ، لكنها رفضت البحث في الشروط المادية لإنتاجه ، حيث أن ذلك قد يعنى الاستسلام لأسطورة وجود « مصدر » له . كذلك لم يكن كثير من البنيويين قلقين إزاء كيفية الاستهلاك الفعلى للمنتج نفسه . ماذا يحدث حين يقرأ الناس فعلاً الأعمال الأدبية ، وما الدور الذى تلعبه تلك الأعمال في العلاقات الاجتماعية ككل . وفضلاً عن ذلك ، ألم يكن تأكيد البنيوية على الطبيعة المتكاملة لنسق من العلامات نسخة أخرى من العمل بوصفه « وحدة عضوية » ؟ لقد تحدث ليفي - شتراوس عن

الاساطير باعتبارها حلولاً خيالية لتناقضات اجتماعية واقعية ، واستخدام يورى لوتمان الصورية المجازية للسيبرنطيقا ليبين كيف تشكل القصيدة كلا عضوياً مركباً ، وطوّرت مدرسة براغ رؤية « وظيفية » للعمل تعمل فيها كل الأجزاء معاً بطريقة عنيدة لصالح المجموع . أحياناً كان النقد التقليدي يختزل العمل الأدبي إلى شيء لا يتجاوز كثيراً كونه نافذة على نفس المؤلف ، وبدا أن البنيوية جعلته نافذة على العقل الكلي . أما « مادية » النص نفسها ، عملياته اللغوية المستفيضة ، فقد تهدّدها خطر الالفاء : إذ أن « سطح » قطعة من الكتابة لم يكن ليتجاوز كثيراً كونه انعكاساً مطيعاً لأعماقه الخفية . كان هـا سماءً لينين ذات مرة « واقع المظاهر » يتهدده خطر الاغفال : فكل سمات « سطح » العمل يمكن اختزالها إلى « جوهر » ، إلى معنى محورى واحد يضيء كل جوانب العمل ، ولم يعد هذا الجوهر هو روح الكاتب أو الروح القدس بل « البنية العميقة » ذاتها . وكان النص في الحقيقة مجرد « نسخة » من هذه البنية العميقة ، والنقد البنيوي نسخة من هذه النسخة . وأخيراً ، إذا كان النقد التقليديون يشكلون نخبه روحية ، فإن البنيويين بدا أنهم يشكلون نخبه علمية مزودة بمعرفة باطنية بعيدة أشد البعد عن القارئ « العادي » .

في نفس اللحظة التي وضعت فيها البنيوية الموضوع الواقعي بين أقواس ، فإنها وضعت الذات الانسانية بين أقواس . وفي الحقيقة ، فإن هذه الحركة المزدوجة هي التي تحدّد المشروع البنيوي . فالعمل لا يشير إلى موضوع ، وليس كذلك تعبيراً عن ذات فردية ، فقد أغلق الباب أمامهما كليهما ، وما يتبقى مطلقاً في الهواء بينهما هو نسق من القواعد . وهذا النسق له حياته المستقلة وإن يكون رهن إشارة المقاصد الفردية . والقول بأن لدي البنيوية مشكلة مع الذات الفردية هو طرح لطيف للامر : فقد تمت تصفية تلك الذات فعلياً ، وإختزلت إلى وظيفة لئنية لا شخصية ، وبعبارة أخرى : فإن الذات الجديدة هي فعلاً النفس ذاته ، الذي يبدو مُزوّداً بكل مميزات الفرد التقليدي (الاستقلال ، والصحة الذاتية ، والوحدة ، وما إلى ذلك) . إن البنيوية « ضد - إنسانية » ، مما لا يعني أن انصلبها يجردون الأطفال من الطوى بل إنهم يرفضون خرافة أن المعنى يبدأ وينتهي في « خبرة » الفرد . أما المعنى ، بالنسبة للتقاليد الانسانية ، فهو شيء أخلقه أنا ، أو تخلقه سواي ، لكن كيف يمكننا أن نخلق المعنى ما لم تكن القواعد التي تحكمه موجودة

فعلًا؟ ومهما رجعنا إلى الوراء ، ومهما بحثنا عن مصدر المعنى ، فسوف نجد دائماً بنية في موضعها بالفعل . وهذه البنية ما كان يمكن أن تكون مجرد نتيجة الحديث ، إذ كيف أمكننا الكلام بصورة متماسكة بدونها في المقام الأول؟ وأن يمكننا إكتشاف « العلامة الأولى » التي بدأ منها كل شيء ، لأن العلامة الواحدة ، كما يوضح سوسير ، تفترض سلفاً علامة أخرى تختلف عنها ، وهذه تفترض أخرى . وإذا كانت اللغة قد « وُلدت » على الإطلاق ، كما يتأمل ليفي - شتراوس ، فلا بد أنها ولدت « بضرية واحدة » . وقد يتذكر القارئ أن نموذج الاتصال لدى رومان ياكوبسون يبدأ من مخاطب هو مصدر الرسالة المرسل ، لكن من أين جاء هذا المُخاطب؟ فلكي يكون قادراً على إرسال رسالة على الإطلاق ، لابد أن يكون قد إشتبك فعلاً في أحبولة اللغة وتأسس بها . في البدء كانت الكلمة .

إن النظر إلى اللغة بهذه الطريقة يعدّ تقدماً قيمياً بالنسبة للنظر إليها على أنها مجرد « التعبير » عن العقل الفردي . لكن ذلك يفسح المجال أيضاً لصعوبات بالغة . لأنه رغم أن اللغة قد لا يكون أفضل فهم لها أنها تعبير فردي ، فإنها بالتأكيد تتضمن بطريقة ما الذات الانسانية ومقاصدها ، وهذا ما تحذفه الصورة البنيوية . لنعد برهة إلى الموقف الذي رسمته من قبل ، حيث أخبرك بأن تطلق الباب حين تُعول الريح في الغرفة . قلت حينها أن معنى كلماتي مستقل عن أى قصد خاص قد يكون لدى - أن المعنى ، بالآخرى ، هو وظيفة للغة ذاتها ، بدل أن يكون عملية عقلية لي . وفي موقف عملي معين ، تبدو الكلمات وكأنها تعنى فقط ما تعنيه مهما دفعتني نزوتي لأن أريدها أن تعنى . لكن ماذا يحدث إذا طلبت منك أن تطلق الباب بعد أن أكون قد قضيت عشرين دقيقة وأنا أقيدك بالحيال إلى مقعدك؟ ماذا إذا كان الباب مغلقاً بالفعل ، أو لم يكن هناك باب على الإطلاق؟ عندئذ ، بالتأكيد ، سيكون مبرراً لك تماماً أن تسألني : « ماذا تعنى؟ » . وليس الأمر أنك لا تفهم معنى كلماتي ، بل أنك لا تفهم معنى كلماتي . وإن يحل المشكلة أن أناولك قاموساً . فسؤال « ماذا تعنى؟ » في هذا الموقف هو في الحقيقة سؤال حول مقاصد ذات إنسانية ، وما لم أقهم هذه المقاصد فإن طلب إغلاق الباب لا معنى له في جانب هام منه .

إلا أن السؤال حول مقاصدي لا يعنى بالضرورة طلب تقليب النظر في عقل ومراقبة العمليات العقلية الجارية فيه . فليس من الضروري رؤية

المقاصد بالطريقة التي يراها بها أ. د. هيرش E.D. Hirsch ، على أنها « أفعال ذهنية » خاصة أساساً . فالسؤال « ماذا تعنى ؟ » في مثل هذا الموقف هو في الحقيقة سؤال عن التأثيرات التي تحاول لغتي إحداثها : إنه طريقة لفهم الموقف نفسه ، وليس محاولة لالتقاط دوافع شبحية داخل جمجمتي وفهم قصدي هو استيعاب حديثي وسلوكي في علاقتهم بمساق دال . وحين نفهم « مقاصد » قطعة من اللغة ، فإننا نفسرها على أنها مُوجَّهة بمعنى معين ، مُبنية لتحقيق تأثيرات معينة ، ولا يمكن إدراك أى من هذه التأثيرات بمعزل عن الشروط العملية التي تعمل فيها اللغة . إنه رؤية اللغة باعتبارها ممارسة وليس باعتبارها موضوعاً ، وبالطبع ليس ثمة ممارسات بدون ذوات انسانية .

هذه الطريقة في رؤية اللغة هي بمجملها غريبة تماماً على البنيوية ، على الأقل في تنويعاتها الكلاسيكية . فقد كان سوسير ، كما ذكرت ، مهتماً ليس بما يقوله الناس فعلاً بل بالبنية التي تسمح لهم بقوله : لقد درس اللغة *langue* وليس الكلام *parole* ، معتبراً الأولى حقيقة اجتماعية موضوعية والثاني نطقاً عشوائياً ، لا يقبل التنظير ، يقوم به الفرد . لكن هذه النظرة للغة تنطوي فعلاً على طريقة معينة قابلة للتساؤل لادراك العلاقات بين الأفراد والمجموعات . إنها ترى النسق مشروطاً والفرد حراً ، وتدرك الضغوط والمحددات الاجتماعية ليس على أنها قوى فاعلة في كلامنا الفعلي ، بل على أنها بنية هائلة تقف ضدنا على نحو ما . أنها تفترض مسبقاً أن الكلام *parole* ، أو النطق الفردي ، هو فردي فعلاً ، بدل كونه حتمياً أمراً اجتماعياً و « حوارياً » يربطنا بمتحدثين ومستمعين آخرين في مجال كامل من القيم والأغراض الاجتماعية . إن سوسير يُجرّد اللغة من اجتماعيتها عند النقطة التي تكون فيها أهم ما تكون : عند نقطة الانتاج اللغوي ، التحدث ، والكتابة ، والاستماع ، والقراءة الفعلية للأفراد الاجتماعيين العينيين . وبالتالي تكون قيد النسق اللغوي ثابتة ومُعطاه ، جوانب من اللغة *langue* ، وليست قوى نتجها ، ونُعد لها ، ونغيّرها في اتصالتها الفعلي . كذلك يمكننا ملاحظة أن نموذج سوسير للفرد والمجتمع ، مثله مثل الكثير من النماذج البورجوازية الكلاسيكية ، ليس به أطراف وسيطة ، ليست به توسّطات بين المتحدثين الأفراد المنعزلين وبين النسق اللغوي ككل . يتم ببساطة اغفال حقيقة أن شخصاً ما قد لا يكون مجرد « عضو في المجتمع » ، بل أيضاً امرأة ، عاملة في متجر ، كاثوليكية ، وأمّاً ،

مهاجرة وعضواً في حملة لنزع السلاح . والنتيجة اللغوية لذلك - أننا نطوى على « لغات » مختلفة عديدة في آن واحد ، قد تكون بعضها متعارضة فيما بينها - تُغفل هي الأخرى .

لقد كان التحول عن البنيوية في جزء منه ، إذا استعملنا تعبيرات اللغوى الفرنسى إميل بنفنيست Emile Benveniste ، تحركاً من « اللغة » إلى « الخطاب »^(٧) . إذ أن « اللغة » هي حديث أو كتابة منظور إليها « موضوعياً » ، على أنها سلسلة من العلامات بدون ذات . بينما « الخطاب » يعنى لغة « مدرجة » ، على أنها منطوق utterance ، على أنها تتضمن ذاتاً متحدثة وكتابة وكذلك ، من ثم ، قراء ومستمعين ، افتراضياً على الأقل . وليست هذه مجرد عودة إلى أيام ما قبل - البنيوية حين كنا نعتقد أن اللغة تنتمى إلينا فردياً كما تنتمى إلينا حواجبنا ، إنها لا تلجأ إلى نموذج اللغة « التعاقدى » الكلاسيكى ، الذى تكون اللغة طبقاً له مجرد أداة يستخدمها الأفراد المنعزلون أساساً لتبادل خبراتهم السابقة على اللغة . فقد كانت هذه حقاً نظرة « السوق » للغة ، وثيقة الارتباط بالنمو التاريخى للنزعة الفردية البورجوازية : فالمعنى يخصنى كأنه سلعة ، واللغة مجرد منظومة من المقابلات تتيج لى ، مثل النقود ، تبادل المعنى - السلعة الذى لى مع فرد آخر هو بدوره مالك خاص للمعنى . ومن الصعب فى هذه النظرية الإمبيريقية للغة معرفة كيف يكون ما يتم تبادله هو السلعة الحقيقية : إذ لو كان لدى مفهوم ، ثبتت فيه علامة لغوية والقيت اللغافة بأكملها إلى شخص آخر ، نظر إلى العلامة ثم نقب فى نظام أرشيفه اللغوى بحثاً عن المفهوم المناظر ، فكيف لى أن أعرف على الإطلاق أنه يضاهى العلامات والمفاهيم بالطريقة التى أفعّل بها ؟ ربما كنا جميعاً نسى فهم بعضنا منهجياً طول الوقت . لقد كتب لورنس ستيرن Laurence Sterne رواية ، هي تريسترام شاندى Tristram Shandy ، مستغلاً الامكانية الهزلية لهذا النموذج الإمبيريقى بالضبط ، ولم يمض وقت طويل حتى أصبحت وجهة النظر الفلسفية القياسية للغة فى إنجلترا . ولم يكن مطروحاً أمام نقاد البنيوية أن يعودوا إلى هذه الحالة المؤسفة التى كنا ننظر فيها إلى العلامات على أنها مفاهيم ، بدل الحديث عن كون المفاهيم طوقاً خاصة للتعامل مع العلامات . بل كان الأمر مجرد أن نظرية للمعنى يبدو أنها تعتمر الذات الانسانية هي نظرية بالغة الغرابة . وما كان ضيق الأفاق بالنسبة

لنظريات المعنى السابقة كان إصرارها الدوجمائي على أن قصد المتحدث أو الكاتب كان دائماً أهم شيء للتفسير . وفي معارضة هذه الدوجمائية ، لم تكن ثمة حاجة للتظاهر بأن المقاصد غير موجودة على الإطلاق ، كان من الضروري ، ببساطة ، إبراز تعسفية الزعم بأنها كانت دائماً البنية الحاكمة للخطاب .

في عام ١٩٦٢ ، نشر رومان ياكوبسون وكلود ليفي - شتراوس تحليلاً لقصيدة شارل بودلير Charles Baudelaire بعنوان القطط Les chats أصبح بمثابة عمل كلاسيكي للممارسة البنيوية الرفيعة^(٨) . وبإصرار مدقق ، استخرج المقال منظومة من التكافؤات والتقابلات من مستويات القصيدة السيمانتيقية ، والعروضية ، والصوتية ، وهي تكافؤات وتقابلات امتدت حتى بلغت الفونيمات المفردة . لكن ، وكما أظهر ميشيل ريفاتير Michael Riffaterre في ملحق شهير لهذا النقد ، فإن بعض البنيات التي حددها ياكوبسون وليفي - شتراوس لا بد أن تكون ببساطة غير محسوسة حتى لاكثر القراء إنتباهاً^(٩) . وإضافة إلى ذلك ، فإن التحليل لم يول إلتفاتاً لعملية القراءة : فقد تناول النص تزامنياً ، كموضوع في الفضاء بدلاً من تناوله كحركة في الزمن . إن معنى بعينه في قصيدة سيجعلنا نراجع بطريقة استرجاعية ما عرفناه فعلاً ، فالكلمة أو الصورة المكررة لا تعني نفس ما عنته في المرة الأولى ، وذلك راجع إلى ذات حقيقة أنها تكرر . ولا تقع حادثتان مرتين ، لأنها على وجه الدقة قد وقعت مرة بالفعل . إن المقال عن بودلير ، كما يجادل ريفاتير ، يفلل كذلك تضمينات محورية معينة للكلمات لا يمكن للمرء أن يتعرف عليها إلا بالانتقال إلى خارج النص نفسه إلى الشفرات الثقافية والاجتماعية التي يحاكيها ، وهذا الانتقال ، بالطبع ، تحظره الافتراضات البنيوية للمؤلفين . إنهما ، بالطريقة البنيوية الحقيقية ، يتناولان القصيدة باعتبارها « لغة » ، أما ريفاتير ، فإنه بلجونه إلى عملية القراءة وإلى الوضع الثقافي الذي يتم فيه إدراك العمل ، قد قطع شوطاً باتجاه النظر إليها على أنها « خطاب » .

كان أحد أهم نقاد لغويات سوسير الفيلسوف والمنظر الأدبي الرومي ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin ، الذي نشر عام ١٩٢٩ ، تحت اسم زميله ف.ن. فولو شينوف V.N.Voloshinov دراسة رائدة بعنوان

الماركسية وفلسفة اللغة Marxism and the Philosophy of Language .
 كذلك كان باخтин مسئولاً بدرجة كبيرة عن الكتاب الذى يظل أكثر الانتقادات
 إفحاماً للشكلية الروسية ، الا وهو المنهج الشكلى فى الدرس الأدبى The
 Formal Method in Literary Scholarship ، والذى نشر تحت اسمى
 باختين وب. ن. ميدفيديف P.N. medvedev عام ١٩٢٨ . إذ أن باختين
 برد فعله الحاد ضد لغويات سوسير « الموضوعية » ، لكن بانتقاده كذلك
 لبدائلها « الذاتية » ، قد حوّل الاهتمام عن النسق المجرّد للغة langue إلى
 المنطوقات العينية للأفراد فى سياقات اجتماعية بعينها . كان من الواجب النظر
 إلى اللغة باعتبارها « حوارية » dialogic فى صلبها : أى لا يمكن التقاطها إلا
 باعتبار توجّوها الحتمى تجاه شخص آخر . ولم يعد من الواجب النظر إلى
 العلامة بوصفها وحدة ثابتة (كإشارة) بقدر ما هى مُكوّن نشط للحديث ،
 تعدّله وتغيّر معناه النغمات ، والتقييمات ، والتضمينات الاجتماعية المتغيرة
 التى كُثفتها فى داخلها فى شروط اجتماعية نوعية . وحيث أن تلك التقييمات
 والتضمينات تتغير باستمرار ، حيث أن « المجتمع اللغوى » هو فى حقيقته
 مجتمع متنوع heterogeneous يتكوّن من مصالح عديدة متضاربة ، فإن
 العلامة لدى باختين لم تكن تمثّل عنصراً محايداً فى بنية معطاه بقدر كونها
 بؤرة للصراع والتناقض . لم يعد الأمر مجرد التساؤل عن « ماذا تعنى
 العلامة » ، بل البحث فى تاريخها المتنوّع ، بينما تسعى المجموعات
 الاجتماعية ، والطبقات ، والأفراد ، والخطابات المتصارعة جميعها إلى
 امتلاكها وإضفاء معانيها الخاصة عليها . إن اللغة ، بإختصار ، هى ميدان
 للنزال الأيديولوجى ، وليست نسقاً جامداً ، وفى الحقيقة ، فإن العلامات هى
 نفس وسيط الأيديولوجيا ، حيث لا يمكن أن توجه قيم أو أفكار بدونها . وقد
 احترم باختين ما يمكن تسميته « الاستقلال النسبى » للغة ، حقيقة أنها
 لا يمكن اختزالها إلى مجرد انعكاس للمصالح الاجتماعية ، لكنه أصر على أنه
 ما من لغة لا تكون مشتبكة فى علاقات اجتماعية محدّدة ، وأن هذه العلاقات
 الاجتماعية هى بدورها جزء من أنساق سياسية ، وایدیولوجية ، واقتصادية
 أوسع . إن الكلمات « متعددة النبر » multi-accentual وليست جامدة
 المعنى : لأنها دائماً كلمات ذات انسانية معينة لذات أخرى ، وهذا السياق
 العمل يشكّل ويغيّر معناها . علاوة على ذلك ، فإنه لما كانت كل العلامات
 مادية - مادية بقدر مادية الأجساد أو السيارات - ولما لم يكن ممكناً وجود وعى

انسانى بدونها ، فقد وضعت نظرية باختين للغة الأساس لنظرية مادية للوعى ذاته . فالوعى الانسانى هو تعامل الذات النشط ، المادى ، السيميوطيقى مع الآخرين ، وليس مجالاً داخلياً مختوماً مُنبت الصلة بهذه العلاقات ، إن الوعى ، مثله مثل اللغة ، يوجد « داخل » وكذلك « خارج » الذات فى أن واحد . لم يعد يجب النظر إلى اللغة لا بوصفها « تعبيراً » ، ولا « انعكاساً » ، ولا نسفاً مجرداً ، بل كوسيلة مادية للانتاج ، يتحول فيها الجسم المادى للعلامة إلى معنى من خلال عملية نزاع وحوار اجتماعيين .

وقد تلا ذلك فى زمننا عمل ذو دلالة إنطلاقاً من هذا المنظور الجذرى المضاد للبنويية^(١٠) . كذلك فإنه يرتبط بصلة بعيدة مع فلسفة لغوية أنجلو سكسونية راهنة أبعد ما تكون عن الانتشغال بمفاهيم غربية من قبيل « الايديولوجيا » . وقد بدأت نظرية فعل الحديث ، كما يُعرف هذا التيار ، فى أعمال الفيلسوف الانجليزى ج. ل. أوستن J.L. Austin ، وخصوصاً فى عمله المعنون بهزلية كيف تصنع أشياء بالكلمات (١٩٦٢) How to Do Things With Words . فقد لاحظ أوستن أن لغتنا ليست كلها وصفاً فعلياً للواقع : فبعضها « أدائى » performative ، الغرض منه جعل شيء يُنجز . وهناك أفعال بالكلام illocutionary ، تفعل شيئاً إقفاء قولها : « أعد بأن أكون طيباً » ، أو « بموجب ذلك اعلن أنكما زوجين » . وكذلك هناك أفعال تائثر على السامع perlocutionary ، تحدث تأثيراً من خلال قولها : فقد أنجح فى إقناعك ، أو إغرائك ، أو إخافتك بكلماتي . ومما يثير الانتباه أن أوستن سلم ، فى النهاية ، بأن كل اللغة أدائية فعلاً : فحتى تقرير الحقائق ، أو اللغة التقريرية constative ، هى أفعال إبلاغ أو توكيد ، وتوصيل المعلومات هو بمثابة « أداء » مثلما تكون تسمية سفينة . ولكى تكون الأفعال بالكلام illocutionary الصحيحة ، لابد أن تكون بعض الاعراف فى موضعها : فلا بد أن أكون الشخص المصرح له بالإدلاء بتلك العبارات ، ولا بد أن أكون جاداً بشأنها ، ولا بد أن تكون الظروف مناسبة ، ولا بد من تنفيذ الإجراءات بشكل صحيح ، إلى آخره . فلا يمكننى تعמיד حيوان ، وأكون قد زدت الطين بلة إذا لم أكن قسيساً على الإطلاق . (وأنا أختار صورة التعميد هذه لأن مناقشة أوستن للشروط المناسبة ، والإجراءات الصحيحة وغيرهما تتمتع بشبه غريب ولا يمكن اغفاله مع المناقشات اللاهوتية حول صحة الطقوس المقدسة) .

وتصبح علاقة ذلك كله بالادب واضحة حين ندرك أن الأعمال الأدبية ذاتها يمكن اعتبارها أفعال حديث ، أو محاكاة لها . قد يبدو أن الأدب يصف العالم ، وهو يفعل ذلك أحياناً ، لكن وظيفته الحقيقية أدائية : أنه يستخدم اللغة في إطار أعراف معينة لكي يحدث تأثيرات معينة في القارئ . إنه يحقق شيئاً إقناعاً قوله : إنه لغة تمثل نوعاً من الممارسة المادية في ذاتها ، تمثل الخطاب كفعل اجتماعي . وبالنظر إلى العبارات « التقريرية » ، constative ، أى عبارات الصدق أو الكذب ، فإننا نميل إلى كبت واقعيتها وفعاليتها كأفعال قائمة بذاتها ، إن الأدب يعيد لنا هذا الحس بالاداء اللغوي بأشد الطرق درامية ، لأنه سواء كان ما يؤكد على أنه موجود موجوداً بالفعل فذلك ليس هاماً .

وهناك مشكلات تكتنف نظرية فعل الحديث ، في ذاتها وكذلك بوصفها نموذجاً للادب . فليس من الواضح كيف يمكنها في النهاية أن تتجنب تهريب « الذات القاصدة » القديمة للظاهراتية لكي ترسو عليها ، كما أن إنشغالاتها باللغة تبدو قانونية على نحو غير صحي ، تبدو وكأنها مسألة من المسموح له بقول ماذا لمن في أية شروط^(١١) . وموضوع تطليل أوستن ، كما يقول ، هو « فعل الحديث الكلي في موقف الحديث الكلي » ، لكن باختين يبين أن تلك الأفعال والمواقف تنطوي على أكثر مما تظن نظرية فعل الحديث . كذلك من الخطر أخذ مواقف « الحديث الحي » كنماذج للادب . لأن النصوص الأدبية ليست بالطبع أفعال حديث أدبية : إذ أن فلوبيير لا يتحدث إلى أنا فعلاً . وعلى أية حال ، فإنها أفعال حديث « زائفة » أو « افتراضية » - « محاكيات » لأفعال حديث - وبهذه الصفة رفضها أوستن نفسه بدرجة أو بأخرى باعتبارها « غير جدية » ومعبية . وقد اتخذ ريتشارد أوهمان Richard Ohman هذه الخاصية للنصوص الأدبية - خاصية أنها تحاكي أو تمثل أفعال حديث لم تحدث أبداً - كطريقة لتعريف « الأدب » نفسه ، رغم أن هذا لا يغطي حقاً كل ما يدل عليه « الأدب » بشكل عام^(١٢) . فالتفكير في الخطاب الأدبي في علاقته بالذوات الإنسانية لا يعنى ، بالدرجة الأولى ، التفكير فيه في علاقته بالذوات الإنسانية الفعلية : بالمؤلف الحقيقي التاريخي ، وبالقارئ التاريخي المعين وما إلى ذلك . فالمعرفة بذلك قد تكون هامة ، لكن العمل الأدبي ليس فعلاً حوارياً « حياً » أو مونولوجاً « حياً » . إنه قطعة من اللغة انفصلت عن أية علاقة

« حية » معينة ، وهو بذلك عرضة « لاعادة التدوين » reinscriptions واعادة التفسير من جانب قراء كثيرين مختلفين . ولا يمكن للعمل نفسه ان « يتتبا » بتاريخ تفسيراته المستقبلية . ولا يمكنه التمسك في وتحديد مجال هذه القراءات كما يمكننا ان نفعل ، أو نحاول ان نفعل ، في النقاش وجهاً لوجه . إن « مجهولية مؤلفة » anonymity جزء من بنيتها ذاتها ، وليست مجرد حادث تعس أصابه ، وبهذا المعنى ، فإن كون المرء « مؤلفاً » author - أى « مصدراً » لمعانيه التى تخصه ، وله « سلطة » authority عليها - هو خرافة .

وحتى لو كان الأمر كذلك ، فإن بالامكان النظر إلى العمل الأدبى على انه يُقيم ما سُمى بأنه « مواقع للذات » . فهو ميموس لم يتوقع أننى شخصياً ساقراً قصائده ، لكن لغته ، بفضل الطرق التى تتبنى بها ، تقدم حتماً « مواقع » معينة للقارئ ، تقدم نقاطاً متميزة معينة يمكن تفسيرها منها . وفهم قصيدة ما يعنى التقاط لغتها على أنها « موجهة » صوب القارئ من مجال معين من المواقع : وخلال القراءة ، فإننا نكوّن حساً بما هو نوع التأثيرات التى تحاول هذه اللغة أن تحقّقه (« القصد ») ، وما هى أنواع البلاغة التى تجد من المناسب أن تستخدمها ، وما هى الافتراضات التى تحكم أنواع التكتيكات الشعرية التى تستخدمها ، وما هى المواقف تجاه الواقع التى تفرضها . وما من ضرورة لأن تتطابق أى من هذه مع مقاصد ، ومواقف ، وافتراضات المؤلف التاريخى الفعلى في لحظة الكتابة ، كما يتضح إذا حاول المرء قراءة أغنيات البراءة والخبرة Songs of Innocence and Experience لويليام بليك على أنها « التعبير » عن ويليام بليك نفسه . وقد لا نعرف شيئاً عن المؤلف ، أو قد يكون للعمل عدة مؤلفين (فمن كان « مؤلف » سفر إشعيا ، أو مؤلف كلزابلانكا Casablanca ؟) ، وربما كان اعتبار المرء مؤلفاً مقبولاً على الإطلاق في مجتمع معين يعنى أن يكتب انطلاقاً من « موقع » معين . فلم يكن بمقدور درايدن Dryden أن يكتب « الشعر الحر » ويظل شاعراً . وفهم هذه التأثيرات ، والافتراضات ، والتكتيكات ، والتوجهات النصّية هو مجرد فهم « قصد » العمل . وقد لا تكون تلك التكتيكات والافتراضات متجانسة فيما بينها : فقد يقدم النص « مواقع للذات » متنوعة ومتضاربة أو متناقضة فيما بينها يمكن قراءته انطلاقاً منها .

ففى خلال قراءة قصيدة بليك Tiger ، لا تتفصل عملية بناء فكرة عن المكان الذى تأتى منه اللغة وما تهدف إليه عن عملية إقامة « موقع للذات » لانفسنا كقراء . ما نوع القارئ الذى تفترضه نفمة القصيدة ، وتكتيكاتها البلاغية ، وزادها من الصور ، وعتادها من الافتراضات ؟ وكيف تتوقع منا أن نتقبلها ؟ هل يبدو أنها تتوقع منا أن نأخذ افتراضاتها بقيمتها الاسمية ، وبذلك تؤكدا كقراء فى موقع الاقرار والموافقة ، أم أنها تدعونا لاتخاذ موقع نقدى ، منفصل عما تقدمه ؟ هل هى ، بعبارة أخرى ، تهكمية أم فكاهية ؟ أما الأكثر ازعاجاً فهو ، هل يحاول النص أن يُشَبِّهنا بصورة ملتبسة بين الخيارين ، طالباً منا نوعاً من الموافقة بينما يسعى فى نفس الوقت إلى تدميرها ؟

والنظر إلى العلاقة بين اللغة وبين الذاتية الانسانية على هذا النحو يعنى الاتفاق مع البنويين على تجنب ما يمكن تسميته بالمغالطة « الانسانية » - أى الفكرة الساذجة بأن النص الادبى هو مجرد تسجيل للصوت الحى لشخص يخطبنا رجلاً كان أو امرأة . هذه النظرة للادب تميل دائماً إلى أن تجد أن خاصيته المميزة - حقيقة كونه مكتوباً - مزعجة بعض الشيء : فالطباعة ، بكل لا شخصيتها الباردة ، تقحم كثلثتها الحمقاء بيننا وبين المؤلف . أه لو كنا فقط نستطيع التحدث إلى ثريانتس مباشرة ! . إن هذا الموقف « ينزع مادية » الادب ، يجاهد لكى يختزل كثافته المادية كلفة إلى لقاء روحى حميم بين « أشخاص » أحياء . ويتمشى مع الشك الليبرالى الانسانى النزعة فى كل ما لا يمكن اختزاله فوراً إلى تعامل بين الأفراد ، من الحركة النسائية إلى انتاج المصنع . إنه ، فى النهاية ، ليس مهتماً بالنظر إلى النص الادبى كنص على الاطلاق . لكن البنيوية إذا كانت قد تجنبت المغالطة الانسانية ، فإنها لم تفعل ذلك إلا لتسقط فى الفخ المقابل ، فخ الغاء الذات الانسانية تماماً على نحو أو آخر . فبالنسبة للبنويين ، كان « القارئ المثالى » لعمل ما شخصاً تكون فى حوزته كل الشفرات التى تجعل هذا العمل مفهوماً تماماً . وهكذا كان القارئ مجرد نوع من الانعكاس المراوى للعمل نفسه - شخصاً يمكن أن يفهمه « كما هو » . والقارئ المثالى بحاجة إلى أن يتجهز تماماً بكل المعرفة التقنية الاساسية لفك شفرة العمل ، وإلى أن يكون معصوماً من الخطأ فى تطبيق هذه المعرفة ، وحرراً من أية معوقات معطلة . وإذا دفعنا هذا النموذج إلى أقصى مداه ، فإن هذا القارئ ، رجلاً أو امرأة ، سيتوجب عليه أن يكون بلا دولة ،

وبلا طبقة ، وبلا جنس ، وخالياً من كل الخصائص العرقية ، ويدون أية افتراضات ثقافية تحده . وحقيقى أن المرء لا يصادف قراء كثيرين تنطبق عليهم كل هذه الشروط بطريقة مُرضية ، لكن البنويين قد سلّموا بأن القارئ المثالى ليس به حاجة لأن يفعل شيئاً مضجراً من قبيل أن يوجد فعلاً . فقد كان المفهوم مجرد إختلاق استكشافي heuristic (أو استطلاعى) مناسب لتحديد الجهد الذى تتطلبه قراءة نص معين « بصورة ملائمة » . وبعبارة أخرى ، كان القارئ مجرد وظيفية للنص نفسه : واعطاء وصف شامل للنص هو نفسه اعطاء تقرير كامل عن نوع القارئ- الذى يتطلبه النص لفهمه .

إن القارئ المثالى أو « القارئ الأرقى » Super-reader الذى طرحه البنويية هو فى الحقيقة ذات مفارقة (ترنسند تتالية) مُبرّأة من كل محدّدات إجتماعية مقيدة . وكان يدين بالكثير ، بوصفه مفهوماً ، لقولة « الكفاءة » اللغوية لدى اللغوى الأمريكى نعوم تشومسكى Noam Chomsky ، والتى كان يعنى بها القدرات الكامنة التى تتيح لنا امتلاك القواعد الكامنة للغة . لكن حتى ليفى - شتراوس لم يكن ليستطيع أن يقرأ النصوص كما يمكن أن يفعل الرب نفسه . وفى الحقيقة ، فقد أشير بصورة معقولة إلى أن ارتباطات ليفى - شتراوس الأولى بالبنويية كانت وثيقة الصلة بأرائه السياسية حول إعادة بناء فرنسا ما بعد الحرب ، وهى آراء لم يكن فيها شيء مؤكد بصورة مقدسة^(١٢) . إن البنويية هى ، بين أشياء أخرى ، محاولة جديدة ضمن سلسلة المحاولات المقضى عليها بالفشل لنظرية الأدب لاستبدال الدين بشيء يعادله فى فعاليته : بديانة العلم الحديثة ، فى هذه الحالة . لكن البحث عن قراءة موضوعية خالصة للأعمال الأدبية يطرح بوضوح مشكلات عويصة . إذ يبدو مستحيل أن نحو وجود عنصر ما من التفسير ، ومن ثم من الذاتية ، حتى من أشد التحليلات الموضوعية صرامة . فمثلاً ، كيف حدّد النبوي مختلف « الوحدات الدالة » للنص فى المقام الأول ؟ كيف قرر أن علامة معينة أو منظومة معينة من العلامات تمثل تلك الوحدة الأساسية ، دون اللجوء إلى أطر الافتراضات الثقافية التى تود البنويية بأضيق أشكالها أن تتجاهلها ؟ أما بالنسبة لباختين ، فإن كل لغة ، ولأنها مسألة ممارسة اجتماعية ، مُشبعة حتماً بالتقييمات . فالكلمات لا تشير إلى الموضوعات فقط بل تتضمن مواقف إزاءها : فالإنفحة التى تقول بها « ناولنى الجبن » يمكن أن تعنى كيف تنتظر إلى ، وإلى

نفسك ، وإلى الجبن ، وإلى الموقف الذى نجد أنفسنا فيه . وقد سلّمت البنيوية بأن اللغة تتحرك فى هذا البعد « التضمينى » Connotative ، لكنها تراجعت عن مجمل تداعيات ذلك . لقد سعت بالتأكيد إلى التبرؤ من التقييمات بالمعنى الأوسع لقول ما إذا كنت تظن أن عملاً أدبياً بعينه جيد ، أو سيئ ، أو لا يهم . وقد فعلت ذلك لأن هذا بدا غير علمى ، ولأنها تعبت من التعميق الأدبى الرفيع . ومن ثم ، لم يكن ثمة سبب ، من حيث المبدأ ، لئلا تقضى حياتك كبنوي وأن تعمل على تذاكر الأوتوبيس . قالعلم نفسه لم يكن ليعطيك مفتاحاً لما قد يكون هاماً أو لا يكون . إن احتشام تجنب البنيوية لأحكام القيمة ، مثل احتشام علم النفس السلوكى ، بتحاشيه الخجل ، التلطيفى ، المراوغ لى لغة تتضح بما هو انسانى ، كان أكثر من مجرد حقيقة بشأن منهجها . فقد كان يوحى بمدى انخداع البنيوية بنظرية مستلبة للممارسة العلمية ، وهي نظرية سائدة بشدة فى المجتمع الرأسمالى المتأخر .

أما أن البنيوية قد أصبحت متواطئة بطرق معينة مع أهداف وإجراءات ذلك المجتمع فواضح بما يكفى فى الاستقبال الذى لقيته فى إنجلترا . فقد مال النقد الأدبى الانجليزى التقليدى إلى الانقسام إلى معسكرين أزاء البنيوية . فهناك ، من جهة ، من يرون فيها نهاية الحضارة كما عرفناها . ومن جهة أخرى ، هناك النقاد التقليديون سابقاً أو التقليديون أساساً الذين تراحموا بدرجات مختلفة من الكبرياء على عربة سيرك كانت ، فى باريس على الأقل ، تخفى هابطة الطريق منذ بعض الوقت . أما حقيقة أن البنيوية كانت قد انقضت فعلاً كحركة فكرية فى أوروبا من بضع سنوات فلم يبد أنها تعوقهم : فعقد من الزمن أو نحوه ربما كان هو الفارق الزمنى المعتاد لكى تعبر الافكار بحر المانش . ويعن للمرء أن يقول أن هؤلاء النقاد يعملون كموظفى جمارك فكريين : فوظيفتهم أن يقفوا فى ميناء دولر بينما يجرى تفريغ الافكار الحديثة الصنع القادمة من باريس ، ويفحصوها بحثاً عن القطع التى يبدو أنها تقبل التوفيق بدرجة أو بأخرى مع التقنيات النقدية التقليدية ، ويشيرون بغطمة بعمور هذه السلع ويمنعون دخول البلاد على قطع المعتاد الأشد قابلية للانفجار (الماركسية ، والفزعة النسائية ، والفرويدية) التى وصلت معها . وأى شيء يكون من غير المحتمل أن يبدو ممجوجاً فى ضواحي الطبقة المتوسطة يؤخذ بتصريح عمل ، أما الافكار التى تنال ترحيباً أقل فإنها تعاد على الزوبق التالى .

وإن الحقيقة ، كان بعض هذا النقد حاداً ، ورافياً ، ومفيداً : فقد مثل تقدماً ملحوظاً في إنجلترا عما كان يوجد قبلها ، وإن أحسن حالاته يُظهر مفاخرة فكرية لم تكن واضحة تماماً منذ أيام سكرويفي (التمهيص) Scrutiny . وغالباً ما كانت قراءاته الفردية للنصوص مقنعة وصارمة بشكل ملحوظ ، وقد امتزجت البنيوية الفرنسية « بحس باللغة » أكثر انجليزية بطرق قيمة . وما يحتاج الإشارة هو فقط الانتقائية البالغة في تناوله للبنيوية ، وهي انتقائية لا يتم الاعتراف بها دائماً .

والغرض من هذا الاستيراد الحكيم للمفاهيم البنيوية هو الإبقاء على عمل النقد الأدبي . فقد كان واضحاً منذ بعض الوقت أنه يفتقر بعض الشيء إلى الأفكار ، ويتقصه « المنظورات الطويلة المدى » ، وأنه في عى محرج تجاه كل من النظريات الجديدة وكذلك تداعيات نظريته هو . وكما يمكن للمجموعة الاقتصادية الأوروبية . أن تساعد بريطانيا في الأمور الاقتصادية ، فإن بإستطاعة البنيوية أن تفعل في الأمور الفكرية . لقد قامت البنيوية بوظيفة نوع من أنواع برنامج المعونة للبلدان المتخلفة فكرياً ، مُزودة إياها بالصناعة الثقيلة التي يمكن أن تتعش صناعة محلية متهاوية . فهي تعد بأن تضع المشروع الأكاديمي الأدبي برمته على أساس أصلب ، وبذلك تتيح له تجاوز ما يسمى باسم « أزمة العلوم الانسانية » . إنها تقدم اجابة جديدة لسؤال : ما الذي نَعلّمه / ندرسه ؟ فالاجابة القديمة - الأدب - ليست ، كما رأينا ، مُرضية تماماً : إذ أنها تتضمن أكثر مما يجب من الذاتية ، بإختصار . أما إذا لم يكن ما نَعلّمه وندرسه هو « الأعمال الأدبية » بل « النسق الأدبي » - أي مجمل نسق الشفرات ، والأجناس الأدبية ، والأعراف التي نحدد ونفسر بها الأعمال الأدبية في المقام الأول - فإننا سنكون فيما يبدو قد كشفنا عن موضوع للبحث أكثر صلاية . إذ يمكن للنقد الأدبي أن يصبح نوعاً من الميتا - نقد meta criticism لا يكون دوره أساساً هو إصدار أحكام تفسيرية أو تقييمية بل الرجوع إلى الوراثة ولحص منطلق تلك الأحكام ، تحليل ما نحن بصددده ، والشفرات والنماذج التي نطبقها ، ومتى نصنعها . إن « الانتخاوط في دراسة الأدب » ، كما جادل جوناثان كوللر Jonathan Culler ، « لا يعنى إنتاج تفسير آخر لمسرحية الملك لير King Lear بل زيادة فهم المرء لأعراف وعمليات مؤسسة ، أو نمط من الخطاب »^(١٤) . أن البنيوية هي نوع من تجديد

المؤسسة الأدبية ، تزودها بمعبر للوجود *raison d'être* أكثر احتراماً
وجاذبية من الاطناب في وصف غروب الشمس .

إلا أن المسألة ربما لم تكن فهم المؤسسة بل تغييرها . ويبدو أن كولر
يفترض أن البحث في كيفية عمل الخطاب الأدبي هو غاية في ذاته ، لا تتطلب
تبريراً أكثر من ذلك ، لكن ما من سبب لافتراض أن « أعراف وعمليات »
مؤسسة ما أقل جدارة بالانتقاد من الاطناب في وصف غروب الشمس ،
والبحث في هذه الأشياء دون مثل هذا الموقف النقدي سيعنى بالتأكيد تدعيم
سلطة المؤسسة ذاتها . إن كل تلك الأعراف والعمليات ، كما يحاول هذا
الكتاب أن يبين ، هي النواتج الأيديولوجية لتاريخ معين ، طرق متبورة للرؤية
(وليس فقط للرؤية « الأدبية ») هي أبعد ما تكون عن عدم إثارة الخلاف .
فقد تكون إيديولوجيات اجتماعية كاملة مضمرة في منهج نقدي يبدو محايداً ،
وما لم تأخذ دراسة تلك المناهج ذلك في اعتبارها ، فمن المرجح ألا تنتج سوى
الخنوع للمؤسسة ذاتها . لقد أظهرت البنيوية أنه ما من شيء برئ في
الشفرات ، لكن ما من شيء برئ كذلك في اتخاذها موضوعاً لدراسة المرء . فما
معنى عمل ذلك أية حال ؟ ومصالح من سيكون من المحتمل أن يخدمها ؟ هل
من المحتمل أن يعطى طلاب الأدب الانطباع بأن الجسم الكلي القائم من
الأعراف والعمليات قابل للتساؤل جذرياً ، أم أنه سيدخل في روعهم أنها تمثل
نوعاً من الحكمة التقنية المحايدة يحتاج لاكتسابها أي طالب أدب ؟ وماذا نعني
بالقارئ « الكفء » ؟ هل هناك نوع واحد من الكفاءة ، وبمعايير من وبأية
معايير يجب أن تقاس الكفاءة ؟ إذ بإمكان المرء أن يتخيل تفسيراً موحياً على
نحو باهر لقصيدة ، ينتج شخص يفكر تماماً إلى « الكفاءة الأدبية » كما
جرى تعريفها تقليدياً - شخص يكون قد أنتج تلك القراءة ليس بإتباع
الاجراءات القاولية الموضوعية بل بالسخرية منها . فليست قراءة ما « غير
كفوء » بالضرورة لأنها تجهل نمطاً نقدياً تقليدياً للعمل : فثمة قراءات عديدة
غير كفوءة بمعنى آخر لأنها تتبع هذه الأعراف بأمانة مبالغ فيها . ويصبح
تقييم الكفاءة أقل سهولة إذا أخذنا في اعتبارنا الطريقة التي ينطوى بها
التفسير الأدبي على قيم ، ومعتقدات ، وافتراسات ليست قاصرة على المجال
الأدبي . وما من جدوى في زعم الناقد الأدبي أنه مستعد للتسامح بشأن

المعتقدات لكن ليس بشأن الاجراءات التقنية : فالاثنتان من الارتباط الوثيق بحيث لا يصلح ذلك .

وقد يبدو أن بعض الحجج البنيوية تقترض أن الناقد يحدد الشفرات « المناسبة » لفك شفرة النص ثم يطبقها ، بحيث تتقارب تدريجياً شفرات النص وشفرات القارئ لتكوّن معرفة موحدة . لكن هذا بالتأكيد مفهوم مغرط السذاجة لما تتضمنه القراءة فعلاً . إذ أننا خلال تطبيق شفرة ما على النص ، قد نجد أنها تخضع للمراجعة والتحول خلال عملية القراءة ، ولدى مواصلة القراءة بنفس هذه الشفرة ، نكتشف أنها أخذت تنتج نصاً « مختلفاً » ، يُعدّل بدوره الشفرة التي نقرأ بها ، وهكذا دواليك . هذه العملية الجدلية لا نهائية من حيث المبدأ ، وإذا كان الأمر كذلك فينهاد تدمر أي افتراض بأننا فور تحديد الشفرات المناسبة للنص تكون مهمتنا قد إنتهت .

فالنصوص الأدبية « منتجة - للشفرات » و « منتهكة - للشفرات » مثلما هي « مؤكدة - للشفرات » : وربما علمتنا طرقاً جديدة للقراءة ، ولم تكف بتدعيم الطرق التي نأتى مزودين بها . إن القارئ « المثالي » أو « الكفاء » هو مفهوم استاتيكي : إذ يميل إلى كبت حقيقة أن كل أحكام « الكفاءة » نسبية ثقافياً وإيديولوجياً ، وأن كل قراءة تتضمن إستفزاز افتراضات تتجاوز للأدب تكون « الكفاءة » نموذجاً غير كافٍ بصورة عبثية لقياسها .

ورغم ذلك ، فحتى على المستوى التقني ، يكون مفهوم الكفاءة مفهوماً محدوداً . فالقارئ الكفاء هو الذي يمكنه تطبيق قواعد معينة على النص ، لكن ما هي قواعد تطبيق القواعد ؟ فالقاعدة تبدو وكأنها تشير لنا إلى طريق للمضى فيه ، مثل إصبع يشير ، لكن إصبعك لا « يشير » إلا ضمن إطار تفسير معين أتبيّنه أنا مما تفعل ، تفسير يدفعني إلى النظر إلى الشيء المشار إليه بدل أن أرفع بصري إلى ذراعك . ففعل الإشارة ليس نشاطاً « بديهياً » ، كما أن القواعد لا تحمل على وجوهها تطبيقاتها : إذ أنها لن تكون « قواعد » على الإطلاق إذا حُدّت على نحو جازم الطريقة التي علينا أن نطبقها بها . واتباع القواعد يتضمن تفسيراً خلاقاً ، وعادة ما لا يكون من السهل مطلقاً قول ما إذا كنت أنا أطبق قاعدة ما بالطريقة التي تفعلها أنت ، أو حتى ما إذا

كنا نطبق نفس القاعدة على الاطلاق . أن الطريقة التي تطبق بها أنت قاعدة ما ليست مجرد مسألة تقنية : فهي مرتبطة بتفسيرات أوسع للواقع ، بالتزامات وتفضيلات لا يمكن اختزالها إلى الالتزام بالقاعدة . وقد تكون القاعدة هي تتبع التوازيات في القصيدة ، لكن ما الذي يُعدّ توازياً ؟ وإذا اختلفت أنت مع ما اعتبره أنا توازياً ، فإِنَّكَ لم تكسر أى قاعدة : ولا يمكنني حسم الجدل إلا باللجوء إلى سلطة المؤسسة الأدبية ، قائلًا : « هذا هو ما نعتبره بالتوازي » . وإذا سألت أنت لماذا يجب أن تتبع هذه القاعدة المعينة في المقام الأول ، فليس بإمكانني إلا أن الجأ مرة أخرى إلى سلطة المؤسسة الأدبية وأقول : « هذا هو ما نفعله » . وهو ما يمكنك دائماً أن تجيب عليه قائلاً : « حسنًا ، افعلوا شيئاً آخر » . وإن يتبع لي اللجوء إلى القواعد التي تُعرّف الكفاءة أن أرد على ذلك ، كما لن يتيح اللجوء إلى النص : فثمة آلاف الأشياء التي يمكن للمرء عملها بالنص . وليس الأمر أنك « فوضوي » : فالفوضوي ، بالمعنى الفضفاض الشعبي للكلمة ، ليس شخصاً يكسر القواعد بل شخص يجعل من كسر القواعد هدفاً ، شخص يكسر القواعد كقاعدة . إنك ببساطة تتحدى ما تفعله المؤسسة الأكاديمية ، ورغم أنني قد أتصدى لذلك على أسس عديدة ، فإنني لا أستطيع عمل ذلك بالتأكيد باللجوء إلى « الكفاءة » ، التي هي موضع الخلاف على وجه الدقة . وقد تفحص البنيوية الممارسة الراهنة وقد تلجأ إليها ، لكن ما هو جوابها على من يقولون : « افعلوا شيئاً آخر » ؟ .

ما بعد = البنيوية

كما يذكر القارئ ، يجادل سوسير بأن المعنى في اللغة هو مجرد مسألة اختلاف . فكلمة «cat» هي «cat» لأنها ليست «cap» أو «bat» . لكن إلى أى مدى يجب على المرء أن يدفع عملية الاختلاف هذه ؟ ان «cat» هي ما هي أيضاً لأنها ليست «cad» أو «mat» ، و «mat» هي ما هي لأنها ليست «map» أو «hat» . فإين يفترض أن يتوقف المرء ؟ قد يبدو أن عملية الاختلاف في اللغة هذه يمكن تتبعها إلى ما لانهاية : لكن لو كان ذلك كذلك ، فماذا حدث لفكرة سوسير القائلة بأن اللغة تشكل نسقاً مغلقاً ، ومستقراً ؟ إذ لو كانت كل علامة هي ما هي لأنها ليست كل العلامات الأخرى ، فسوف يبدو أن كل علامة مكونة من نسيج من الاختلافات يفترض أنه لا نهائى . ومن ثم ، فإن تعريف علامة ما سيبدو أمراً أشد مراوغة مما ظن المرء . ان لغة langue سوسير توحي ببنية معنى مرسومة الحدود delimited لكن أين يمكنك في اللغة أن ترسم خطاً ؟

وهناك طريقة أخرى لطرح النقطة التي يقصدها سوسير بشأن الطبيعة الاختلافية (التباينية) للمعنى ، هي القول بأن المعنى هو دائماً نتيجة انفصال أو «تفصل» articulation للعلامات . فالدال «boat» يعطينا المفهوم أو المدلول «boat» (قارب) لأنه يفصل نفسه عن المدلول «moat» (خندق مائى) . وبالأحرى ، فإن المدلول هو نتاج الاختلاف بين دالين . لكنه أيضاً نتاج الاختلاف بين عديد من الدالات الأخرى : «coat» و «boar» و «bolt» وما إلى ذلك . وهذا يضع موضع التساؤل نظرة سوسير للعلامة على أنها وحدة تمانئية دقيقة بين دال واحد ومدلول واحد . إذ أن المدلول «boat» (قارب) هو في الحقيقة نتاج لتفاعل معقد بين الدالات ، ليس له نقطة نهاية

واضحة . إن المعنى هو ناتج ثانوى لتفاعل يفترض أنه لا نهائى بين الدالات ، وليس مفهوما مريوطا بقوة إلى ذيل دال مُعَيَّن . والدال لا يعطينا مدلولاً مباشرة ، كما تعطى المرأة صورة : فليس ثمة منظومة متألّفة من التناظرات المفردة بين مستوى الدالات ومستوى المدلولات فى اللغة . ولكى تتعقد الأمور أكثر ، فليس هناك حتى تمييز ثابت بين الدالات وبين المدلولات . وإذا أردت معرفة معنى (أو مدلول) دال ما ، فبإمكانك البحث عنه فى قاموس ، لكذلك لن تجد سوى المزيد من الدالات ، التى يمكنك البحث عن مدلولاتها بالتالى ، وهلم جراً . والعملية التى نناقشها ليست لا نهائية نظرياً فقط بل إنها دائرية على نحو ما : فالدالات تظل تتحول إلى مدلولات والعكس بالعكس ، ولن تصل أبداً إلى مدلول نهائى لا يكون هو نفسه دالاً . وإذا كانت البنائية قد فصلت العلامة عن المرجع ، فإن النوع من التفكير - الذى يعرف عادة بأنه - كما بعد - البنائية ، يعضى خطوة أبعد : أنه يفصل الدال عن المدلول .

وهناك طريقة أخرى لطرح ما قلناه لتونا ، هى القول بأن المعنى ليس حاضراً Present مباشرة فى العلامة . فحيث أن معنى علامة ما هو مسألة ما لا تكونه العلامة ، فإن معناها يكون دائماً غائبا عنها هى الأخرى بوجه من الوجوه . أن المعنى ، إذاً شئت ، مبعض أو مشئت على طول كل سلسلة الدالات : فلا يمكن تثبيته بسهولة ، وليس حاضراً تماماً أبداً فى أى علامة مفردة ، بل أنه بالأحرى نوع من الخفق الدائم للحضور والغياب معا . وقراءة نص ما أكثر شبيهاً بتتبع هذه العملية من الخفق المتصل منها بعد حبات عقد . وثمة (وجه) آخر يجعلنا لا نستطيع أبداً أن نحكم قبضتنا تماماً على المعنى ، وهو ينبع من حقيقة أن اللغة عملية زمنية . فحين أقرأ جملة ، يكون معناها دائماً مُعلّقاً على نحو ما ، شيئاً مؤجلاً أولم يأت بعد : إذ يحيلنى الدال إلى آخر ، ويحيلنى هذا الآخر إلى آخر ، وتتعدّل المعانى الأولى بالمعانى التالية ، ورغم أن الجملة قد تصل إلى نهايتها فإن عملية اللغة نفسها لا تفعل . فثمة دائماً المزيد من المعنى من حيث جاءت . وأنا لا ألتقط معنى الجملة بمجرد الرص الآلى لكلمة فوق الأخرى : فلكى تكون الكلمات معنى متماسكا نسبياً على الإطلاق ، لابد لكل واحدة منها ، إذا جاز التعبير ، أن تحتوى على أثر الكلمات التى سبقتها ، وأن تظل مفتوحة لأثر تلك التى ستلتها . وكل علامة فى سلسلة المعنى تحمل ، على نحو ما ، خدوش ، أو تتخللها آثار ، كل العلامات

الأخرى ، لتشكل نسيجا مركبا لا يستنفد أبدا ، وإلى هذا الحد ليس ثمة علامة « نقية » أو « تامة المعنى » مطلقا . وفي نفس الوقت الذى يجرى فيه ذلك ، يمكننى أن التقط فى كل علامة ، ولو بطريقة لا واعية ، أثارا لكلمات أخرى استبعدتها العلامة لكى تكون هى نفسها . فكلمة « cat » هى ما هى فقط لأنها أبعدت كلمتى « cap » و « bat » لكن هاتين العلامتين الممكنتين الآخرين ، لأنهما مؤسستان لهويتها بالفعل ، مازالنا كامتنتين فى داخلها . بطريقة ما .

هكذا فإن المعنى ، كما يمكننا القول ، لا يكون مطابقا لنفسه أبدا . انه نتيجة لعملية انفصال أو تفصل articulation ، لعلامات تكون هى نفسها فقط لأنها ليست علامة أخرى . وهى أيضا شيء معلق ، موقوف ، لم يأت بعد . والمعنى لا يكون مطابقا لنفسه أبدا على وجه آخر هو ان العلامات لابد أن تكون دائما قابلة للتكرار أو لاعادة الانتاج . فلن نطلق اسم « علامة » على اشارة لم تحدث سوى مرة واحدة . ومن ثم ، فإن حقيقة أن علامة ما يمكن اعادة انتاجها هى جزء من هويتها ، لكنها كذلك ما يقسم هويتها ، لأنها يمكن دائما أن يعاد انتاجها فى سياق مختلف يغير معناها . ومن الصعب معرفة ما تعنيه علامة « اصلا » ، ماذا كان سياقها « الاصلى » : إننا ببساطة نصادفها فى مواقف عديدة مختلفة ، ورغم أنها لابد أن تحافظ على اتساق معين عبر تلك المواقف لكى تكون علامة قابلة للتحديد على الاطلاق ، فإنها لا تكون نفس الشيء تماما على الاطلاق لأن سياقها مختلف دائما . لا تكون مطابقة لنفسها تماما أبدا . ان « cat » قد تعنى كائنا ذا فراء وأربع أرجل ، أو شخصا شريرا ، أو سوطا ذا عقد ، أو شخصا أمريكيا ، أو عمودا أفقيا لرفع خطاف سفينة ، أو حاملا ذا ست أرجل ، أو عصا قصيرة مستدقة ، إلى آخره* لكن حتى حين لا تعنى سوى حيوان ذى فراء وأربع أرجل . فان هذا المعنى لن يظل هو نفسه تماما من سياق إلى سياق : فسوف يتغير المدلول بفعل مختلف سلاسل الدالات التى يشتبك فى أحبولتها .

كل هذا يتضمن أن اللغة مسألة أقل استقرارا بكثير مما اعتبرها البنيويون الكلاسيكيون . فيبدل أن تكون بنية قاطعة التحديد وواضحة التخموم

* يُعَدُّ المؤلف هنا المعنى الذى يوردها القاموس لكلمة Cat - م

تحتوى على وحدات تماثلية من الدالات والمدلولات ، فإنها بدأت الآن تبتدئ أقرب بكثير إلى عش عنكبوت لا نهائى ممتد يجرى فيه تبادل ودوران متصلان للعناصر ، ولا يكون فيه أى من العناصر قابلاً للتعريف تماماً ، ويشترك فيه كل شيء بكل شيء آخر ويحمل آثاره . وإذا كان الأمر كذلك ، فإنه إذن يواجه ضربة قوية لنظريات تقليدية معينة عن المعنى . فبالنسبة لتلك النظريات ، كانت وظيفة العلامات أن تعكس الخبرات الداخلية أو الأشياء في العالم الواقعي ، أن « تستحضر » أفكار ومشاعر المرء ، أو أن تصف ما عليه الواقع . وقد رأينا بالفعل بعض المشكلات المرتبطة بفكرة « التمثيل » هذه في مناقشتنا السابقة للبنوية ، لكن المزيد من المشكلات ينشأ الآن . لأنه في النظرية التي عرضتها لنوى ، ما من شيء يكون حاضراً تماماً ابداً في العلامات : أنه لوهم بالنسبة لي أن اعتقد أنني يمكنني على الإطلاق أن أكون حاضراً تماماً بالنسبة لك فيما أقوله أو أكتبه ، لأن استخدام العلامات على الإطلاق يستتبعه أن يكون المعنى الذي لدى مشتتاً على الدوام ، منقسماً وليس على وفاق أبداً مع نفسه . وفي الحقيقة ، ليس المعنى الذي لدى فقط ، بل إننا ذاتي : حيث أن اللغة هي شيء صنعت أنا منه ، وليست مجرد أداة مناسبة استعمالها ، فإن مجمل فكرة أنني كيان مستقر ، موحد لا بد أن تكون خيالا . وليس الأمر فقط أنني لا أستطيع أبداً أن أكون حاضراً تماماً بالنسبة لك ، بل كذلك لا يمكنني أبداً أن أكون حاضراً تماماً بالنسبة لنفسى . وما زلت بحاجة إلى استعمال العلامات حين أنقب في عقلى أو أفتش في روعى ، وهذا يعنى أنني لن أتمكن أبداً من أن أجرب « حميمية كاملة » مع نفسى . وليس الأمر أن بإمكانى امتلاك معنى نقى ، غير ملوث ، أو قصد ، أو خبرة نقية غير ملوثة يتم عندئذ تشويهاها وانكسارها خلال وسط اللغة المعيب : فلأن اللغة هي ذات الهواء الذي أتنفسه ، لا يمكنني أبداً امتلاك معنى أو خبرة نقيين أو غير ملوثين على الإطلاق .

واحدى الطرق لاقتناع نفسى بأن هذا ممكن هي بالاستماع إلى صوتى نفسه حين اتكلم ، بدل أن أدون أفكارى على الورق . لأننى خلال فعل الكلام أبدو وكأننى « ألتابق » مع نفسى بطريقة مختلفة تماماً عما يحدث حين أكتب . فكلماتى المنطوقة تبدو حاضرة مباشرة أمام وعيى ، ويصبح صوتى وسيطها الجسيم ، التلقائى . أما في الكتابة ، بالمقابل ، فإن معانى تهدد

بالأفلات من سيطرتي : اننى أعهد بأفكارى إلى وسيط الطباعة اللا شخصى ، ولما كان للنص المطبوع وجود باق ، مادى ، فإن بالامكان دوما تعميمه ، وإعادة انتاجه ، والاستشهاد به ، واستخدامه بطرق لم أتنبأ بها ولم أقصدها . ان الكتابة تبدو وكأنها تسرق منى وجودى : انها نمط اتصال من الدرجة الثانية ، تُسجّل شاحب ، ميكانيكى للحديث ، وبذلك فانها على مسافة من وعى على الدوام . ولهذا السبب ، دأبت التقاليد الفلسفية الغربية ، من أفلاطون إلى ليفى - شتراوس ، على ذم الكتابة باعتبارها شكلا مستلبا ، لا حياة فيه للتعبير ، كما دأبت على الاحتفاء بالصوت الحى . ووراء هذا التعصب تكمن رؤية خاصة « للإنسان » : فالإنسان قادر تلقائيا على خلق والتعبير عن معانيه الخاصة ، على امتلاك نفسه تماما ، وعلى امتلاك اللغة بوصفها وسيطا شفافا لوجوده الحميم . وما تحقق هذه النظرية في رؤيته هو ان « الصوت الحى » في الحقيقة مادى قدر مادية الطباعة ، وأن العلامات المنطوقة ، حيث انها لن تعمل ، مثلها مثل العلامات المكتوبة ، الا من خلال عملية إختلاف وانفصال ، فإن بالامكان ، بنفس القدر ، الحديث عن الكلام على انه شكل من أشكال الكتابة مثلما يقال عن الكتابة انها شكل من الدرجة الثانية للكلام .

ومثلما كانت الفلسفة الغربية « متمركزة حول الصوت » ، Phonocentrie ، متمركزة حول « الصوت الحى » وتحمل شكلا عميقا في الكتابة ، فقد كانت بمعنى أوسع « متمركزة حول الكلمة » logocentric ملتزمة بالاعتقاد في نوع من « الكلمة » أو الحضور ، أو الجوهر ، أو الصديق ، أو الواقع النهائى الذى يقوم بدور الأساس لكل فكرنا ، ولغتنا ، وخبرتنا . لقد تاقّت إلى العلامة التى ستضفى المعنى على كل العلامات الأخرى - « الدال المفارق » - وإلى المعنى المرتكز الذى لا يقبل الشك ، الذى يمكن رؤية أن كل علاماتها تشير إليه (« المدلول المفارق ») . ومن حين إلى آخر ، دفع عدد كبير من المرشحين لهذا الدور - الرب ، الفكرة ، روح العالم ، الذات ، الجوهر ، المادة ، وما إلى ذلك - دفعوا بأنفسهم إلى المقدمة . ولما كان كل واحد من هذه المفاهيم يامل في أن يؤسس مجمل نسقنا للفكر واللغة ، فلا بد أن يكون هو نفسه متجاوزا لذلك النسق ، لم يلوّثه تفاعل الاختلافات اللغوية . فلا يمكن أن يكون متضمنا في نفس اللغات التى يحاول أن ينظمها ويشكل مُرتكزا لها : لابد أن يكون على نحو

ما سابقاً على هذه الخطابات ، لابد أن يكون قد وجد قبلها . لابد أن يكون معنى ، لكنه ليس ككل معنى آخر مجرد نتاج لتفاعل الاختلافات . إذ لابد أن يظهر على أنه بالأحرى معنى المعانى ، بيت القصيد أو نقطة ارتكاز نسق فكرى كامل ، على أنه العلامة التى تدور حولها كل العلامات الأخرى ، والتى تعكسها كل العلامات الأخرى طائفة .

وكون أى معنى مفارق من هذا القبيل خرافة - رغم أنها قد تكون خرافة ضرورية - هو أحد نتائج نظرية اللغة التى بسطت خطوطها العريضة . فما من مفهوم لا يكون مشتبكاً فى تفاعل مفتوح للدلالة ، ويتخلله آثار وتنفذ الأفكار الأخرى . والأمر أنه ، نتيجة لهذا التفاعل بين الدالات ، ترفع الايديولوجيات الاجتماعية معان معينة إلى وضع متميز ، أو تجعلها المراكز التى تجبر المعانى الأخرى على الدوران حولها . تأمل ، فى مجتمعنا ، معانى الحرية ، والعائلة ، والديمقراطية ، والاستقلال ، والسلطة ، والنظام ، وما إلى ذلك . أحياناً تعتبر تلك المعانى الأصل لكل المعانى الأخرى ، المنبع التى تتدفق منه ، لكن هذه الطريقة ، كما رأينا ، طريقة غريبة للتفكير ، لأنه لكى يصبح هذا المعنى مكاناً على الإطلاق لابد أن تكون قد وجدت بالفعل علامات أخرى . ومن الصعب التفكير فى أصل دون أن نود الرجوع إلى ما ورائه . وفى أحيان أخرى ، قد لا ينظر إلى تلك المعانى بوصفها الأصل بل الهدف ، الذى تتجه صوبه أو لابد أنها تتجه صوبه بثبات ، كل المعانى الأخرى . و « الغائية » Teleology أى التفكير فى الحياة ، واللغة ، والتاريخ بالنسبة لتوجهها إلى تيلوس telos أو غاية ، هى طريقة لتنظيم وترتيب المعانى فى مراتبة للدلالة ، خالقة نظاماً متذبذباً فيما بينها على ضوء هدف نهائى . لكن أية نظرية من هذا القبيل للتاريخ أو اللغة كمجرد تطور خطى بسيط يغيب عنها التعقد الذى يشبه نسج العنكبوت للعلامات والذى كنت أضفه ، حركة التقدم والتأخر ، حركة الحضور والغياب ، الحركة للامام وإلى الجانب للغة فى عملياتها الفعلية . وهذا التعقد الشبيه بنسج العنكبوت ، فى الحقيقة ، هو ما تطلق عليه ما بعد البنيوية كلمة « النص » text .

إن جاك ديريدا Jacques Derrida ، الفيلسوف الفرنسى الذى كنت أعرض آراءه على الصفحات القليلة السابقة ، يصف بأنه « ميتافيزيقى » أى نسق أفكار يعتمد على أساس مكين ، على مبدأ أول أو أرضية لا تقبل التشكيك

يمكن أن تقام عليه مراتبية كاملة للمعاني . وهو لا يعتقد أن باستطاعتنا أن نتخلص ببساطة من الحافز لصياغة مثل تلك المبادئ الأولى ، لأن ذلك الحافز عميق الجذور في تاريخنا ، ولا يمكن - حتى الآن على الأقل - محوه أو تجاهله . ويرى ديريدا عمله هو نفسه « ملوثا » لا مفر بذلك الفكر الميتافيزيقي ، بقدر ما يحاول هو الاقلاص منه . لكثك إذا فحصت تلك المبادئ الأولى عن قرب ، لوجدتها تقبل « التفكير » على الدوام : إذ يمكن اظهار أنها نواتج لنسق معين للمعنى ، بدل أن تكون نواتج لما يبرزها من الخارج . وعادة ما يتم تعريف المبادئ الأولى من هذا النوع بما تستبعده : فهي جزء من نوع « التعارض الثنائي » الأثير لدى البنيوية . هكذا يكون الرجل ، في المجتمع الذي يسيطر عليه الذكر ، هو المبدأ المؤسس والمرأة هي النقيض المستبعد له ، وطالما ظل ذلك التمييز ثابتا في مكانه ، يمكن لجمل النسق أن يعمل بكفاءة . و « التفكير » Deconstruction هو الاسم الذي يطلق على العملية النقدية التي يمكن بها تدمير تلك التعارضات تدميرا جزئيا ، أو التي يمكن بها اظهار أنها تدمر بعضها البعض جزئيا خلال عملية المعنى النصي . فالمرأة هي النقيض ، هي « الآخر » للرجل : انها لا - رجل ، رجل ناقص ، تناط به قيمة سلبية أساسا في علاقته بالمبدأ الأول الذكري . لكن الرجل ، بنفس القدر ، هو ما هو فقط بفضل استبعاد المستمر لهذا الآخر أو النقيض ، وتعريفه لنفسه كنقيض له ، ومن ثم فإن هويته كلها مشتبكة ومعرضة للخطر في نفس اللقطة التي يسعى فيها إلى توكيد وجوده الفريد ، المستقل . ان المرأة ليست مجرد آخر بمعنى كونها شيئا بعيدا عن ادراكه ، بل انها آخر وثيق الارتباط به بوصفه صورة ما لا يكونه هو ، وبالتالي بوصفه شيئا يذكره جوهريا بما يكونه . ومن ثم ، فإن الرجل يحتاج إلى هذا الآخر حتى وهو يزدريه ، وهو مكروه على اعطاء هوية ايجابية لما يعتبره لا - شيء ووجوده ذاته ليس فحسب متوقفا بصورة ظرفية على المرأة ، وعلى فعل استبعادها واخضاعها ، لكن كذلك فإن أحد أسباب ضرورة هذا الاستبعاد هو أنها قد لا تكون آخر تماما في نهاية المطاف . فربما تمثل علامة على شيء داخل الرجل ذاته يحتاج إلى أن يكبته ، ويستبعده خارج وجوده ، أن ينفيه إلى اقليم غريب بصورة مأمونة خارج حدوده المحددة ذاتها . ربما كان ما بالخارج بالداخل أيضا على نحو ما ، وما هو غريب حميما أيضا - ومن ثم فإن الرجل بحاجة إلى أن يحرس الحدود

المطلقة بين العالمين ، بالليظة التي يفعلها لأن هذه الحدود معرضة للانتهاك دائما ، ودائما ما انتهكت بالفعل ، ولأنها ليست مطلقة بقدر ما تبدو .

أى أن التفكير ، قد أدرك أن التعارضات الثنائية التي تميل البنيوية الكلاسيكية إلى أن تعمل بها تمثل طريقة للرؤية النمطية بالنسبة للأيديولوجيات . فالأيديولوجيات يروق لها أن ترسم حدودا جامدة بين ما هو مقبول وما ليس كذلك ، بين الذات واللا - ذات ، بين الصدق والكذب ، بين المعنى واللا معنى ، بين العقل والجنون ، بين المحورى والهامشى ، بين السطح والعمق . هذا التفكير الميتافيزيقى ، كما قلت ، لا يمكن تجنبه ببساطة : فلا يمكننا أن نقذف أنفسنا إلى ما وراء عادة التفكير الثنائية هذه إلى مجال فوق - ميتافيزيقى ultra - metaphysical لكننا باستخدام طريقة معينة للعمل على النصوص - سواء كانت « أدبية » أو « فلسفية » - قد نبدا في حل هذه التعارضات قليلا ، في توضيح كيف يكون أحد حدود نقىض ما كامنا خفية داخل الآخر . كانت البنيوية تصبح راضية عموما إذا استطاعت أن تحتل نصا إلى تعارضات ثنائية (مرتفع/منخفض ، ضوء/ظلام ، طبيعة/ثقافة إلى آخره) وأن تكشف منطق عملها . أما التفكير فيحاول أن يبين كيف أن تلك التعارضات ، لكن تبقى نفسها في مكانها ، أحيانا ما تلخد فتعكس أو تهدم نفسها ، أو تحتاج لأن تنفى إلى هوامش النص تفاصيل تافهة معينة يمكن اعادةها وجعلها وبالا عليها . وعادة ديريدا النمطية في القراءة هي أن يمسك بشذرة تبدو هامشية في العمل - هامش ، أو كلمة أو صورة ثانوية متواترة ، أو إشارة عارضة - ويعمل عليها بداب إلى الحد الذى تهدد فيه بهدم التعارضات التي تحكم النص ككل . وهذا يعنى أن نكتيك النقد التفكيكى هو تبين كيف يتأتى للنصوص أن تترك نفس انساق المنطق التي تحكمها ، وبيين التفكير ذلك بالامساك بنقاط « الاعراض » ، بالشك aporia أو اختناقات المعنى ، حيث تقع النصوص في المتاعب ، وتصبح غير مثبتة ، وتسمح بأن تعارض نفسها .

وليس هذا مجرد ملاحظة إمبيريقية عن أنواع معينة من الكتابة : انها طرح شامل بصدد طبيعة الكتابة ذاتها . لانه لو كانت نظرية الدلالة التي بدأت بها هذا الفصل صالحة على الاطلاق ، فإن ثمة شيء في الكتابة ذاتها يورغ في النهاية من كل نسق ومنطق . ثمة خفق ، وأارقة ، ونزع فتيل للمعنى متصلة

جميعها - ما يسميه ديريدا « التناثر » dissemination - لا يمكن بسهولة أن تشملها تصنيفات بنية النص ، أو تصنيفات تناول نقدي تقليدي له . أن الكتابة ، مثل أى عملية لغوية ، تعمل بالاختلاف ، لكن الاختلاف ليس هو نفسه مفهوماً ، ليس شيئاً يمكن أن يكون فكراً . والنص يمكن أن « يظهر » لنا شيئاً عن طبيعة المعنى والدلالة لا يستطيع صياغته في أطروحة . وكل اللغة ، بالنسبة لديريدا ، تظهر هذا « الفائض » عن المعنى المضبوط ، تهدد دائماً بأن تسبق وتفلت من المعنى الذى يحاول أن يحتويها . والخطاب « الأدبى » هو المكان الذى يكون فيه ذلك أوضح ما يكون ، لكن ذلك صحيح أيضاً بالنسبة لكل كتابة أخرى ، فالتفكير يرفض تعارض الأدبى / اللا - أدبى كما يرفض أى تفرقة مطلقة ومن ثم ، فإن ظهور مفهوم الكتابة Writing يمثل تحدياً لنفس فكرة البنية : لأن البنية على الدوام تقتضى وجود مركز ، مبدأ ثابت ، تراتبية للمعاني وأساس صلب ، وهذه المقولات على وجه الدقة هى ما يطرحه للتساؤل الاختلاف والارضاء الدائمين للكتابة . وبعبارة أخرى ، فإننا قد انتقلنا من حقبة البنيوية إلى عهد ما بعد - البنيوية ، وهى طراز من التفكير يضم العمليات التفكيرية عند ديريدا ، وعمل المؤرخ الفرنسى ميشيل فوكو Michel Foucault وكتابات المحلل النفسى الفرنسى جاك لاكان Jacques Lacan والفيلسوفة والناقدة نصيرة النزعة النسائية جوليا كريستيفا Julia Kristeva وأنا لم أناقش عمل فوكو صراحة فى هذا الكتاب ، لكن خاتمتى ما كان لها أن تكون ممكنة بدونها ، حيث أن تأثيره فيها تأثير طاع .



وأحدى الطرق لرسم معالم ذلك التطور هى أن تلقى نظرة سريعة على عمل الناقد الفرنسى رولان بارت Roland Barthes . ففى أعمال مبكرة مثل *Mythologies* (١٩٥٧) ، و *حول راسين* (١٩٦٣) *On Racine* ، و *عناصر السيميولوجيا* (١٩٦٤) *Elements of Semiology* ونسق الموضوعة (١٩٦٧) *Systeme da la Mode* نجد بارت بنيوية « راقياً » يحلل الانساق الدالة للموضوعة ، والاسترتيج ، وتراجيديا راسين ، وشرائح لحم البقر والبطاطس بتألقٍ طبع . وهناك مقال هام عام ١٩٦٦ ، هو « مقدمة للتحليل البنيوى للرواية » ، على غرار نمط ياكوبسون وليفى - شتراوس ، يفتت بنية الرواية إلى وحدات ووظائف و « مؤشرات » indices متمايزة (والمؤشرات

هى مؤشرات سيكولوجيا الشخصيات ، و« الجو العام » atmosphere وما إلى ذلك) . ورغم أن تلك الوحدات تتبع بعضها على التوالي فى الرواية ذاتها ، فإن مهمة الناقد أن يدرجها ضمن إطار لا زمنى للشرح . الا انه ، حتى عند هذه النقطة المبكرة نسبيا ، نجد أن نبوية بارت قد لفظتها نظريات أخرى - اشارات من الظاهراتية فى ميشليه بقلمه (١٩٥٤) Michelet par lui-même ومن التحليل النفسى فى حول راسعين - ووسمها بالدرجة الاولى أسلوبه الأدبى . فأسلوب بارت النثرى الأنيق chic . المرح ، الذى يستحدث تعبيرات جديدة ، يعنى نوعا من « الافراط » فى الكتابة بالنسبة لصرامة البحث البنويى : انه مساحة للحرية يمكنه فيها أن يهزل ، متحررا جزئيا من طغيان المعنى . وعمله صداد ، وفورييه ، ولويولا (١٩٧١) Sade, Faurier , Loyola هو مزيج مثير للاهتمام من البنوية المبكرة والتلاعب الشيقى المتأخر ، يرى فى كتابة صاد تبديلا منهجيا لا يتوقف للمواقف الشبقية .

واللغة هى تيمة بارت من البداية إلى النهاية ، وبالأخص استبصار سوسير القائل بأن العلامة هى دائما مسألة عرف تاريخى وثقافى . والعلامة « الصحية » بالنسبة لبارت ، هى علامة تلفت الانتباه إلى تعسفيتها ذاتها - علامة لا تحاول الفش لتبدو « طبيعية » بل توصل ، خلال ذات حركة نقل المعنى ، شيئا من وضعها الخاص النسبى ، الاصطناعى . والحافز وراء هذا الاعتقاد فى عمله المبكر هو حافز سياسى : فالعلامات التى تمرر نفسها على أنها طبيعية ، التى تقدم نفسها على أنها الطريقة الممكنة الوحيدة لرؤية العالم ، هى بهذه الصفة علامات سلطوية وايدولوجية . فأحدى وظائف الايديولوجيا أن « تضيف الصبغة الطبيعية » على الواقع الاجتماعى ، أن تجعله يبدو بريئا وغير قابل للتغيير مثل الطبيعة ذاتها . الايديولوجيا تسعى لتحويل الثقافة إلى طبيعة ، والعلامة « الطبيعية » احدى أسلحتها . فتحية العلم ، أو الموافقة على أن الديمقراطية الغربية تمثل المعنى الحقيقى لكلمة « الحرية » ، تصبحان أكثر الاستجابات فى العالم يديهية ، وعفوية . ان الايديولوجيا ، بهذا المعنى ، نوع من الميثولوجيا المعاصرة ، مجال طهر نفسه من الالتباس والامكانية البديلة .

وفى رأى بارت ، هناك ايديولوجيا أدبية تناظر هذا « الموقف الطبيعى » ، واسمها هو الواقعية . أن الأدب الواقعى يميل إلى اخفاء الطبيعة النسبية

أو المنبئية اجتماعيا للغة : أنه يساعد على تأكيد التحيز القائل بوجود شكل للغة « العادية » طبيعى على نحو ما . وهذه اللغة الطبيعية تعطينا الواقع « كما هو » : أنها تشوهه - كما تفعل الرومانسية والرمزية - إلى أشكال ذاتية ، لكنها تمثل لنا العالم كما يمكن أن يعرفه الرب نفسه . ولا ينتظر إلى العلامة باعتبارها كيانا قابلا للتغير يتحدد بقواعد نسق علامات معين قابل للتغير : بل ينظر إليها كنافذة شفافة على الموضوع " ، أو على العقل . أنها محايدة تماما ولا لون لها في ذاتها : ووظيفتها الوحيدة أن تمثل شيئا آخر ، أن تصبح حاملة لمعنى مدرك على نحو مستقل عنها تماما ، ولابد أن تتدخل بأقل قدر ممكن فيما تقوم بدور الوسيط له . في ايديولوجيا الواقعية أو التمثيل ، يجرى الشعور بأن الكلمات ترتبط بأفكارها أو موضوعاتها بطرق صحيحة وغير خلافية أساسا : فالكلمة تصبح هى الطريقة المناسبة الوحيدة للنظر إلى هذا الموضوع أو التعبير عن هذه الفكرة .

اذن ، فالعلامة الواقعية أو التمثيلية ، بالنسبة لبارت ، غير صحيحة أساسا . أنها تمحو وضعها الخاص كعلامة ، لكى تدعم الوهم بأننا ندرك الواقع بدون تدخلها . إن العلامة بوصفها « انعكاسا » أو « تعبيراً » أو « تمثيلاً » تنكر الطابع « المنتج » Productive للغة : تكبت حقيقة أن لدينا « علما » فقط لأن لدينا لغة تدل عليه ، وإن ما نعهده « واقعيا » مرتبط ببنيات الدلالة المتغيرة التى نعيش في اطرافها . وعلامة بارت « المزدوجة » - العلامة التى تسمى إلى وجودها المادى الخاص في نفس الوقت الذى تنقل فيه المعنى - هى حفيذة اللغة « الاغرابية » للشكليين والبنينيين التشكيكين ، للكلمة « الشعرية » لدى ياكوبسون التى تتباهى بوجودها اللغوى المحسوس . وأقول « حفيذة » وليس « ابنة » لأن الذرية المباشرة للشكليين كانت هى الفنانين الاشتراكيين لجمهورية فايمار الالمانية - ومن بينهم برتولت بريخت - الذين استخدموا « تأثيرات الاغراب » لقابات سياسية . وفى ايديهم ، تحولت أدوات الاغراب لدى شكولوفسكى Shklovsky وياكوبسون إلى أكثر من مجرد وظائف لفظية : فقد أصبحت أدوات شعرية ، وسينمائية ، ومسرحية « لنزع طبيعية » و « نزع لغة » المجتمع السياسى ، مبيتة ، بأى عمق كان ما يسلم به الجميع على أنه « بديهى » موضعا للتساؤل . كذلك كان هؤلاء الفنانون وريثة للمستقبلين البلاشفة وغيرهم من الطليعيين avant - gardistes الروس ،

لمايكوفسكى Mayakovsky و « الجبهة اليسارية في الفن » ، ودعاة الثورة الثقافية في أعوام العشرينات السوفيتية . ولبارت مقال حماسي عن مسرح بريخت في كتاب مقالات نقدية (١٩٦٤) Gitical Essays وقد كان أحد الأبطال المبكرين لهذا المسرح في فرنسا .

مازال بارت المبكر يثق في إمكانية « علم » للادب ، رغم أن هذا ، كما يعلق هو ، لا يمكن إلا أن يكون علما « للأشكال » وليس « للمضامين » . ومثل هذا النهج العلمي سيستهدف على نحو من الانحاء أن يعرف موضوعه « كما هو » ، لكن ألا يتعارض ذلك مع عداء بارت للعلامة المحايدة ؟ أن على الناقد ، في نهاية الأمر ، أن يستخدم اللغة هو أيضا ، لكي يحلل النص الأدبي ، وما من سبب للاعتقاد بأن هذه اللغة ستقتل من القيود التي وضعها بارت بصدد الخطاب التمثيلي عموما . فما هي العلاقة بين خطاب النقد وخطاب النص الأدبي ؟ بالنسبة للبنوي ، فإن النقد شكل من « الميتا - لغة » - أي لغة عن لغة أخرى - تعلق فوق موضوعها إلى نقطة تستطيع منها أن تطل إلى أسفل وأن تفحصه بشكل نزيه . لكن ، وكما يقر بارت في انسلق الموضوعة Systeme de la mode لا يمكن أن توجد ميتا - لغة نهائية : فدانما ما يستطيع ناقد آخر أن يأتي ويأخذ نقدك موضوعا لدراسته ، وهكذا دواليك في حركة ارتدادية لا نهائية . في كتابه مقالات نقدية Gitical Essays يتحدث بارت عن النقد على أنه « يغطي (النص) بلغته بأكمل ما يمكن » ، وفي النقد والحقيقة (١٩٦٦) Gitiqve et verife ينظر إلى الخطاب النقدي على أنه « لغة ثانية » « تطفو فوق اللغة الأولى للعمل » ويبدأ نفس المقال في تشخيص اللغة الأدبية نفسها فيما يتفق الآن على أنه اصطلاحات ما بعد - بنوية : أنها لغة « بلا قاع » شيء من قبيل « الالتباس الخالص » يدعمها « معنى فارغ » وإذا كان الأمر كذلك ، فمن المشكوك فيه أن تستطيع مناهج البنيوية الكلاسيكية أن تتوافق معها على الإطلاق ..

أما « عمل القطيعة » فهو دراسة بارت المدهشة عن قصة بلزاك سارازين Sarrazine ، بعنوان إس / زد / S (١٩٧٠) الآن لم يعد العمل الأدبي يعامل على أنه موضوع مستقر أو بنية محددة الحدود ، كما طرح لغة الناقد عن نفسها كل ادعاء بالموضوعية العلمية . وأكثر النصوص إثارة بالنسبة للنقد ليست تلك التي يمكن أن نقول ، بل تلك « القابلة لأن تكتب »

(Scriptible) - أى النصوص التى تشجع الناقد على نحتها ، على نقلها إلى خطابات مختلفة ، على إنتاج تلاعب المعانى شبه التعسفى الخاص به ضد العمل ذاته . ينتقل القارئ أو الناقد من دور المستهلك إلى دور المنتج . وليس الأمر بالضبط كما لو أن « شيئا يحدث » فى التفسير ، لأن بارت حريص على ملاحظة أنه لا يمكن جعل العمل يعنى شيئا على الإطلاق ، لكن الأدب الآن لم يعد موضوعا يجب على النقد أن يتمشى معه بقدر ما هو فضاء حر يمكنه أن يمرح فيه . أن النص « القابل للكتابة » وعادة ما يكون نصا حدثيا ، ليس له معنى محدد ، ولا مدلولات مستقرة ، لكنه متعدد ومشتمل ، نسيج لا يستنفد أو مجرة من الدالات ، نسيج محبوك من الشفرات ونقف الشفرات ، بإمكان الناقد أن يشق خلاله دربه الخاص . ليس ثمة بدايات ولا نهايات ، ولا تتابعات لا يمكن قلبها ، ولا قراتبية « المستويات » النصية تخبرك بما هو أكثر أو أقل دلالة . وكل للنصوص الأدبية منسوجة من نصوص أدبية أخرى ، ليس بالمعنى التقليدى القائل بأنها تحمل رواسب « لتأثيرها » بل بالمعنى الأكثر جذرية والقائل بأن كل كلمة ، أو عبارة أو شريحة هى إعادة صياغة لكتابات أخرى تسبق أو تحيط بالعمل المعين . وليس ثمة شيء من قبيل « الأصالة » الأدبية ، ولا شيء من قبيل العمل الأدبى « الأول » : فكل الأدب « متناص » Intertextual وهكذا فإن القطعة المحددة من الكتابة ليس لها حدود واضحة : أنها تنداح باستمرار إلى الأعمال المحيطة بها ، مولدة مائة منظور مختلف تخبو حتى نقطة التلاشى . ولا يمكن جعل العمل مغلقا ، أو محددا ، باللجوء إلى المؤلف ، لأن « موت المؤلف » هو شعار يستلهم النقد الحديث الآن أن يرفعه بثقة^(١) . أما سيرة حياة المؤلف فهمى ، فى النهاية ، مجرد نص آخر ، ليس بحاجة إلى أن ننسب اليه ميزة خاصة : فهذا النص أيضا يمكن تفكيكه . أن اللفة هى ما يتحدث فى الأدب ، بكل تعدديتها الحاشدة ، متعددة الدلالة ، Polysemic وليس المؤلف نفسه . وإذا كان ثمة مكان تجد فيه هذه التعددية المواردة للنص بؤرتها لحظيا ، فليس هو المؤلف بل القارئ .

وحين يتحدث ما بعد - البنيويين عن « الكتابة » أو « النصية » ، فعادة ما يكون فى ذهنهم هذه المعانى الخاصة للكتابة وللنص . والانتقال من البنيوية إلى ما بعد - البنيوية يعد جزئيا ، كما صاغه بارت نفسه ، انتقالا من « العمل » إلى « النص »^(٢) ، إنه انتقال من رؤية القصيدة أو الرواية ككيان

مفلق ، مجهز بمعان محددة تكون مهمة الناقد أن يفك شفرتها ، إلى رؤيتها كشيء متعدد لا يقبل الاختزال ، كتفاعل لا ينتهى للدالات التى لا يمكن أبدا تثبيتها فى النهاية إلى مركز أو جوهر ، أو معنى واحد . وهذا بالطبع يتيح المجال لاختلاف جذرى فى ممارسة النقد ذاته ، كما يوضح اس /زد ، فمنهج بارت فى الكتاب هو تقسيم قصة بلزك إلى عدد من الوحدات الصغيرة أو « المفردات » lexies وتطبيق خمس شفرات عليها : الشفرة Proairetic (أو القصصية) وشفرة « تاويلية » hermeneutic تهتم بالغاز الحكاية التى تفتتح ، وشفرة « ثقافية » Cultural تفحص رصيد المعرفة الاجتماعية التى يقتضى العمل آثارها ، وشفرة « دلالية » Semic تتعامل مع تضمينات الشخصيات ، والأماكن ، والأشياء ، وشفرة « رمزية » Symbolic ترسم خطوط العلاقات الجنسية وعلاقات التحليل النفسى المقامة فى النص . وحتى الآن ، لا يبدو أن شيئا من هذا يحيد كثيرا عن الممارسة البنوية القياسية . لكن تقسيم النص إلى وحدات تمسفى بدرجة أو بأخرى ، فالشفرات الخمس هى مجرد خمس شفرات مختارة من بين عدد ممكن غير محدود ، وليست مرتبة فى أى نوع من المراتبية ، لكنها تطبق ، ثلاثة منها أحيانا على نفس المفردة ، بطريقة تعددية ، وهى تمتنع أخيرا عن « أجمال » العمل إلى أى نوع من المعنى المتناسك . بل أنها باحرى تظهر تشبته وتفتته . أن النص ، كما يجادل بارت ، ليس « بنية » بقدر ما هو عملية « بنية » Stucturation مفتوحة ، والنقد هو الذى يقوم بهذه البنية . أن رواية بلزك القصيرة تبدو عملا واقعيا ، ليس على الإطلاق مسئولا ، بداهة ، عن نوع العنف السيميوطيقى الذى ينزله بارت به : وعرضه النقدى لا « يعيد خلق » موضوعه ، لكنه يعيد كتابته ويعيد تنظيمه بقسوة بدرجة تجعله يتجاوز كل ادراك تقليدى . الا أن ما يتكشف هنا هو بعد من العمل ظل غير ملحوظ حتى الآن . أن سارازين Sarrasine يعرض على أنه « نص حدى » للواقعية الأدبية ، على أنه عمل يبين أن افتراضاته التى تحكمه واقعة فى مازق بصورة خفية : فالقصة تدور حول فعل قصص محبط ، حول الاخضاء الجنسى ، حول المصادر الخفية للثروة الرأسمالية ، وحول اضطراب عميق فى الأدوار الجنسية الثابتة . وفى ضريبة قاضية Caup de grace يستطيع بارت أن يزعم أن نفس « مضامين » الرواية القصيرة ترتبط بمنهج فى التحليل : فالقصة تخص أزمة فى التمثيل الأدبى ، والعلاقات الجنسية ، والتبادل الاقتصادى . وفى كل هذه

الأمثلة ، توضع موضع التساؤل الايديولوجيا البورجوازية للعلامة بوصفها « تمثيلية » ، وبهذا المعنى ، ويعتف وبراعة bravura بتفسيريين معينين ، يمكن قراءة قصة بلزاك ، على أنها تُحدّق إلى أبعد من لحظتها التاريخية في أوائل القرن التاسع عشر إلى فترة بارت الحداثيّة .

وفي الحقيقة ، فإن حركة الحداثّة الأدبية هي التي جلبت إلى الوجود النقد البنوي وما بعد - البنوي في المقام الأول . وبعض الأعمال المتأخرة لبارت وديريدا هي في حد ذاتها نصوص أدبية حداثيّة ، وتجريبية ، وملغزة ، وثرية الالتباس . وليس ثمة فصل واضح بالنسبة لما بعد - البنوية بين « النقد » وبين « الإبداع » : فكلا النمطين يدرجان تحت « الكتابة » بوصفها كذلك . وقد بدأت البنوية في الحدوث حين أصبحت اللغة هاجسا ملحا للمثقفين ، وحدث هذا بدوره نتيجة الاحساس بأن اللغة في أوروبا الغربية ، في أواخر القرنين التاسع عشر والعشرين ، كانت تعاني من آلام أزمة حادة . إذ كيف كان يجب أن يكتب المرء ، في مجتمع صناعي انحط فيه الخطاب إلى مجرد أداة للعلم ، والتجارة ، والإعلان ، والبيروقراطية ؟ وأي جمهور كان على المرء أن يكتب له على أية حال ، مع اعتبار تشبع الجمهور القارئ بثقافة « جماهيرية » ، نهمة للربح ، ومسكنه ؟ وهل يمكن للعمل الأدبي أن يكون في آن واحد عملا فنيا وسلعة في السوق المفتوحة ؟ وهل مازال بإمكاننا المشاركة في الايمان العقلاني الوثائق أو الامبيريقى للطبقة المتوسطة في القرن التاسع عشر بأن اللغة تثبت نفسها في العالم حقا ؟ كيف تكون الكتابة ممكنة دون وجود إطار من اليقين الجماعي يشارك فيه جمهور المرء ، وكيف ، في الاضطراب الايديولوجي للقرن العشرين ، يمكن إعادة اختراع مثل هذا الإطار المشترك ؟ .

أسئلة من هذا القبيل ، تجد جذورها في الظروف التاريخية الواقعية للكتابة الحديثة ، هي التي « وضعت في الصدارة » مشكلة اللغة على هذا النحو البالغ الدرامية . إن الانشغال الشكلي ، والمستقبلي ، والبنوي بأغراب وتجديد الكلمة ، بإعادة الثراء المسلوب إلى لغة مستلبة ، كانت كلها بطرقها المختلفة استجابات لنفس هذا المأزق التاريخي . لكن كان من الممكن كذلك إقامة اللغة ذاتها كبديل للمشكلات الاجتماعية التي تنهك - أن نتبرا ، بكتابة أو بانتصار ، من الفكرة التقليدية في أن المرء يكتب عن شيء ما ، من أجل

شخص ما ، وإن تجعل اللغة نفسها موضوعك الأثير . في مقاله الرائع المبكر **الكتابة في درجة الصفر** (١٩٥٣) Writng Degree Zero يرسم بارت لوحة من التطور التاريخي الذي به أصبحت الكتابة بالنسبة لشعراء القرن التاسع عشر الرمزيين الفرنسيين فعلا « لازما » * intransitive : ليس الكتابة لغرض معين في موضوع بعينه ، مثلما في عصر الأدب « الكلاسيكي » ، بل الكتابة كهدف وعاطفة في ذاتها . فلو كانت خبرتك بالأشياء والأحداث في العالم الواقعي أنها مستلبة وخالية من الحياة ، إذا بدأ أن التاريخ فقد اتجأه وانزلق إلى الفوضى ، فإن من الممكن دائما أن تضع ذلك كله « بين اقواس » أن « تعلق المرجع » وتتخذ الكلمات موضوعا لك بدلا من ذلك . تتكفى الكتابة على نفسها في فعل نرجسية عميق ، لكن تزعمها دائما وتلقى بطلها عليها عقدة ذنب اجتماعية عن عدم جدواها الخاصة . فرغم كونها متواطئة على نحو لا مفر منه مع أولئك الذين اختزلوها إلى سلعة غير مرغوبة ، فإنها تجاهد لتحرر نفسها من تلوث المعنى الاجتماعي ، سواء بالاندفاع صوب نقاء الصمت ، مثلما في حالة الرمزيين ، أو بالبحث عن حياد متقشف ، عن « درجة صفر للكتابة » تأمل أن تبدو بريئة لكنها في الحقيقة ، مثلما يبين مثال هيمانجواي ، مجرد أسلوب أدبي مثل أي أسلوب آخر . ولا شك في أن « عقدة الذنب » التي يتحدث عنها بارت هي عقدة ذنب مؤسسة الأدب ذاتها - تلك المؤسسة التي ، كما يعلق هو ، تشهد على انقسام اللغات وانقسام الطبقات . والكتابة بطريقة « أدبية » في المجتمع الحديث ، تعني حتميا التواطؤ مع ذلك الانقسام .

وأفضل طريقة لرؤية البنيوية هي أنها ، في أن واحد ، عرض ورد فعل للضرورة الاجتماعية واللغوية التي رسمت خطوطها العريضة ، أنها تهرب من التاريخ إلى اللغة - وهذا فعل ينطوي على مفارقة ، حيث أن قلة من التحركات ، كما يرى بارت ، يمكن أن تفوقه في دلالة التاريخية . لكنها ، بتضييق الخناق على التاريخ وعلى المرجع ، تسعى كذلك إلى استعادة إحساس « بعدم طبيعية » العلامات التي يحيا بها الرجال والنساء ، وبذلك تتيح وعيا جذريا بتبدلها التاريخي . وبهذه الطريقة ربما تعاود الانضمام إلى نفس التاريخ الذي بدأت بالتخل عنه . أما ما إذا كانت تفعل ذلك أم لا ، فيعتمد على ما إذا كان المرجع

* عكس معنًى ، منسوبة إلى الفعل بالمعنى النحوي - م

قد جرى تعليقه مؤقتاً ، أومرة واحدة وإلى الأبد . مع مجيء ما بعد - البنيوية ، لم يكن ما بدأ رجعياً في البنيوية هو هذا الرفض للتاريخ ، بل نفس مفهوم البنية ذاتها ، لا أقل . إذ بالنسبة لبارت في كتاب لذة النص (١٩٧٢) The Pleasure of the Text فإن كل نظرية ، وايدولوجيا ، ومعنى محدد ، والتزام اجتماعي ، قد أصبحت فيما يبدو إرهابية بصورة متصلة ، و« الكتابة » هي الرد عليها جميعها . إن الكتابة ، أو القراءة - بوصفها - كتابة ، هي آخر ملاذ غير مستعمر يمكن للمثقف أن يلعب فيه ، متذوقاً ترف الدال ومغفلاً تماماً ما قد يجرى منها كان في قصر الاليزية أو في مصانع شركة رينو . في الكتابة ، يمكن لحظياً قطع طغيان المعنى البنيوي وازاحته بواسطة اللعب الحر للغة ، ويمكن للذات الكاتبة / القارئة أن تتحرر من أغلال الهوية الواحدة وتتحول إلى ذات مشتتة على نحو نشواني . إن النص ، كما يعلن بارت ، « هو (....) ذلك الشخص غير المكتوب الذي يظهر مؤخرته للأب السياسي » .

وهذه الإشارة إلى الأب السياسي ليست صدفة . فقد نشر كتاب لذة النص بعد خمس سنوات من فورة اجتماعية هزت آباء فرنسا السياسيين من جذورهم . ففي عام ١٩٦٨ ، اكتسحت الحركة الطلابية أوروبا ، موجّهة ضرباتها ضد تسلطية المؤسسات التعليمية وفي فرنسا هدّدت لفترة قصيرة الدولة الرأسمالية ذاتها . والحظة درامية ، ترنحت تلك الدولة على حافة الدمار : فقد حاربت شرطتها وجيشها في الشوارع طلاباً كانوا يكافحون لصياغة تضامن مع الطبقة العاملة . ونتيجة عجز الحركة الطلابية عن تقديم زعامة سياسية متماسكة ، فقد انفجست في مشاحنات مضطربة بين الاشتراكية ، والفوضوية ، والتمتدس الطفولي ، ثم تراجعت وتبددت ، ونتيجة خيانة الزعماء الستالينيين الخاملين ، عجزت الطبقة العاملة عن الاستيلاء على السلطة . وعاد شارل ديغول من متفاجئ المتعجل ، وأعادت الدولة الفرنسية تجميع قواتها باسم الوطنية ، والقانون ، والنظام .

كانت ما بعد - البنيوية نتاجاً لهذا المزيج من الابتهاج وخيبة الأمل ، من التحرر والتبدد ، من الكرنفال والكارثة ، الذي كانه عام ١٩٦٨ . وعاجزة عن تحطيم بنيات سلطة الدولة ، وجدت ما بعد - البنيوية أن بإمكانها بدلاً من ذلك أن تخرب بنيات اللغة . فعلى الأقل ، لم يكن محتملاً أن يضربك أحد على رأسك

لأنك تفعل ذلك . لقد تم كنى حركة الطلبة من الشوارع وُفِّعَت إلى سرية الخطاب . وأصبح أعداؤها ، منظما هي الحال مع بارت المتأخر ، يتمثلون في انساق المعتقدات المتناسكة من أى نوع - وبالأخص كل أشكال النظرية والتنظيم السياسيين اللذين يسعيان لتحليل ، والعمل على ، بنيات المجتمع ككل . فتلك السياسات على وجه الدقة هي التى بدأ أنها قد أخفقت : فقد أثبت النظام أنه بالغ القوة بالنسبة لها ، وجرى طرح النقد « الكلى » الذى تقدمه له ماركسية مصطبغة بشدة بالطابع الستاليني على أنه جزء من المشكلة ، وليس الحل لها . الآن أصبح كل ذلك الفكر المنهجي الكلى موضعاً للاشتباه باعتباره أرهابيا : ونما الخوف من أن يكون المعنى المفهومى نفسه قمعيا ، مقابل الايماءة اللبديدة والعفوية الفوضوية . فالقراءة بالنسبة لبارت المتأخر ليست ادراكا بل لعبا شبقيا . والأشكال الوحيدة من الفعل السياسى التى يمكن الآن أن تكون مقبولة هي من نوع محلى ، مشئت ، استراتيجى : العمل مع السجناء وغيرهم من المجموعات الاجتماعية الإهامشية ، والمشروعات المعنية فى الثقافة والتعليم . أما الحركة النسائية ، بعدائها للأشكال الكلاسيكية للتنظيم اليسارى ، فقد طورت بدائل فوضوية ، « مزاحة عن المركز » decentred وفى بعض المجالات رفضت النظرية المنهجية باعتبارها ذكورية . وبالنسبة لعدد من ما بعد - البنيويين ، كان خطأ هو الاعتقاد بأن تلك المشروعات المحلية والارتباطات المعنية يجب الجمع بينها فى إطار فهم شامل لعمل الرأسمالية الاحتكارية ، لا يمكنه إلا أن يكون « كليا » total على نحو قمعى شأنه شأن نفس النظام الذى يعارضه . كانت السلطة فى كل مكان ، قوة سائلة ، زئبقية تتضخ من كل مسام المجتمع ، لكنها لم تعد ذات مركز مثلها مثل النص الأدبى . لم يعد من الممكن محاربة « النظام ككل » لأن « النظام ككل » لم يعد له وجود فى الحقيقة . وهكذا أصبح بإمكانك التدخل فى الحياة الاجتماعية والسياسية فى أى نقطة شئت ، مثلما استطاع بارت تقطيع إس/زى إلى تفاعل اعتباطى للشفرات . ولم يكن واضحا تماما كيف عوف المرء بعدم وجود « نظام ككل » ، إذا كانت المفاهيم العامة تعد من المحرمات ، كما لم يكن واضحا ما إذا كانت وجهة النظر تلك صالحة فى أجزاء أخرى من العالم بقدر صلاحيتها فى باريس . ففيما يسمى بالعالم الثالث . كان الرجال والنساء يسعون لتحرير بلدانهم من السيطرة السياسية واقتصادية لأوروبا والولايات المتحدة مسترشدين بإدراك عام لمنطق الامبريالية . وكانوا يسعون لعمل ذلك فى

فيتنام في زمن حركات الطلبة الأوربية ، ورغم « نظرياتهم العامة » فقد قدر لهم أن يثبتوا بعد سنوات قليلة أنهم أوفر حظا مما كان طلبة باريس . ورغم ذلك ، فسرعان ما أخذت تلك النظريات ، في أوروبا ، تصبح عتيقة * *Passé* . بالضبط مثلما كانت الاشكال الاقدم للسياسة « الكلية » قد أعلنت بدوجمائية ان الاهتمامات الأكثر محلية ليس لها سوى قيمة عابرة ، فان سياسة الشذرات الجديدة كانت تميل إلى إقرار دوجمائية أن أى ارتباط أشمل هو وهم خطر .

وكما جادلت ، فان هذا الموقف قد ولد نتيجة هزيمة وخيبة أمل سياسية محددة . كانت « البنية الكلية » التي حددتها على أنها العدو بنية خاصة تاريخيا : هى الدولة المسلحة ، القمعية للرأسمالية الاحتكارية المتأخرة ، والسياسات الستالينية التي تظاهرت بأنها تتصدى لهذه الدولة لكنها كانت متواطئة بعمق مع حكمها . وقبل ظهور ما بعد - البنيوية بزمن طويل ، كانت أجيال من الاشتراكيين تحارب كلا الصنمين . لكنهم تجاهلوا احتمال أن تكون الارتجاجات *Frissons* الشبقية للقراءة ، وحتى الأعمال المقصورة على المصنفين كمجانين إجراميين ، تجاهلوا أن تكون هذه حلا كافيا ، وكذلك فعل محاربو العصابات في جواتيمالا .

في أحد تطوراتها ، أصبحت ما بعد - البنيوية طريقة ملائمة لتجنب تلك المسائل السياسية بالمرة . فقد ألقى عمل دريدا وآخرين ظلالا من الشك العميق على المقولات الكلاسيكية للصدق ، والواقع ، والمعنى ، والمعرفة ، التي يمكن كشف أنها تركز جميعا على نظرية تمثيلية ساذجة للغة . إذ لو كان المعنى ، المدلول ، نتاجا عابرا للكلمات أو الدالات ، المتحولة وغير المستقرة على الدوام ، الحاضرة جزئيا والغائبة ، فكيف يمكن وجود أى صدق أو معنى محددين على الإطلاق ؟ إذا كان الواقع يتأسس بواسطة خطابنا بدل أن يعكسه هذا الخطاب ، فكيف يمكننا على الإطلاق أن نعرف الواقع ذاته ، بدل أن نعرف خطابنا فقط ؟ هل كان كل الكلام مجرد كلام عن كلامنا ؟ وهل ثمة معنى في الزعم بأن تفسيراً معنيا للواقع ، أو التاريخ ، أو النص الأدبي « أفضل » من غيره ؟ لقد كرس التأويل نفسه للفهم المتعاطف لمعنى الماضى ،

* *Passé* : فات أوانها - م

لكن هل هناك حقا أى ماضٍ لنعرفه على الإطلاق ، سوى مجرد وظيفة للخطاب
الحاضر ؟

وسواء كان هذا كله هو ما يعتقدونه فعلا الآباء المؤسسون لما بعد
- البنيوية أم لم يكن ، فإن فزعة الشك تلك سرعان ما أصبحت أسلوبيا رائجاً في
الدوائر الأكاديمية اليسارية . كان من يستعمل كلمات من قبيل « الصدق » ،
و « اليقين » ، و « الواقعي » شخصاً يجب في بعض الدوائر شجبه فوراً
باعتباره ميثافيزيقياً . وإذا إحتججت على دوجما أننا لا يمكن أبداً أن نعرف
أى شيء على الإطلاق ، فذلك لأنك تنتشيث بدافع الحنين بمقولات الصدق
المطلق ، وباعتقاد ينطوى على جنون العظمة بأن في استطاعتك ، مع عدد من
علماء العلوم الطبيعية الأذكي ، رؤية الواقع « كما هو تماماً » . أما حقيقة أن
المرة في أيامنا لا يصادف الا قلة قليلة ممن يؤمنون بتلك المذاهب ، وبالدات
بين فلاسفة العلم ، فلا يبدو أنها تعوق المتشككين . وأما نموذج العلم الذى
تستهجنه ما بعد - البنيوية باستمرار فهو نموذج وضعى عادة - طبعة من زعم
القرن التاسع عشر العقلانى بامتلاك معرفة مفارقة ، لا تنطوى على حكم قيمة
« للحقائق » . هذا النموذج هو في الحقيقة هدف زائف . فهو لا يستغرق
مصطلح « العلم » بأكمله وإن نكسب شيئاً من هذا الكاريكاتور للتأمل الذاتى
العلمى . فالقول بعدم وجود أسس مطلقة لاستعمال كلمات من قبيل الصدق
واليقين ، والواقع وما إلى ذلك لا يعنى القول بأن هذه الكلمات تفتقر إلى المعنى
أو أنها غير ذات فائدة . فمَنْذ الذى يعتقد بوجود تلك الأسس المطلقة ، وكيف
ستبدو لو وجدت ؟

واحدى مزايا دوجما أننا أسرى خطابنا ذاته ، غير قادرين على أن نقدم
بصورة معقولة مزاعم معينة عن الحقيقة لأن تلك المزاعم مرتبطة فقط بلغتنا ،
هى أنها تتيج لك أن تطأ بالأقدام معتقدات كل شخص آخر بينما لا تتفل
كاملك بعبء أن تتبنى أنت نفسك أى معتقدات . انه ، في الحقيقة ، موقف
منيع ، وحقيقة أنه فارغ تماماً كذلك هى ببساطة الثمن الذى يجب على المرء أن
يدفعه مقابل ذلك . ونظرة أن أكثر الجوانب دلالة في أى قطعة من اللغة هو أنها
لا تدرى عم تتحدث هى نظرة تتضح بتسليم منك باستحالة الحقيقة ليس
مقطوع الصلة ، بأى حال ، بخيبة الأمل التاريخية لما بعد عام ١٩٦٨ . لكنها
كذلك ، تحريك بضرية واحدة من الحاجة إلى اتخاذ موقف في المسائل الهامة ،

حيث أن ما ستقوله عن تلك الأمور لن يعدو أن يكون نتاجاً عابراً للدال وهكذا لا يمكن أخذه بأي معنى على أنه « صادق » أو « جاد » . والفائدة الـ بعد مدى لهذا الموقف هو أنه جذرى على نحو مزعج فيما يتعلق بآراء كل الآخرين ، قادر على نزع القناع عن أشد التصريحات وقابراً باعتبارها مجرد تلاعبات غير مرتبة للعلامات ، بينما هو بالغ المحافظة في كل ما عدا ذلك . وحيث أنه لا يلزمك بإثبات شيء فإنه يعادل في أذاه الذخيرة الفارغة .

وقد مال التفكير في العالم الأنجلوسكسونى بشكل عام إلى انتهاج هذا الطريق . ومن بين ما يسمى بمدرسة ييل yale للتفكير - بول دى مان Panl de Man و ج. هيلليس ميللر J. Hillis Miller وجيوفرى هارتمان Geoffrey Hartman ومن بعض النواحي هارولد بلوم Harold Bloom - فإن نقد دى مان بوجه خاص قد كرس نفسه لتوضيح أن اللغة الأدبية تدمر معناها الخاص بشكل دائم . وفي الحقيقة ، فقد اكتشف دى مان في هذه العملية شيئاً ليس أقل من طريقة جديدة لتعريف « جوهر » الأدب ذاته . فكل اللغات ، كما يدرك دى مان عن حق ، استعارية بشكل لا يمكنه محوه ، تعمل بالمجازات البلاغية والصور البلاغية ، ومن الخطأ اعتقاد أن أى لغة حرفية بشكل حرفى literally . والفلسفة ، والقانون ، والنظرية السياسية تعمل بالاستعارة مثلاً تفعل القصائد ، وبذلك تعادلها تماماً في خياليتها . وحيث أن الاستعارات « لأساس لها » من الناحية الجوهرية ، إذ أنها مجرد استبدالات لمنظومة علامات بدل أخرى ، فإن اللغة تميل إلى أن تكشف عن طبيعتها الخيالية والتسفسية بالضبط عند تلك النقاط التى تحاول عندها أن تكون مقننة لأقصى درجة . و« الأدب » هو ذلك المجال الذى يكون فيه هذا الالتباس أوضح ما يمكن - الذى يجد فيه القارئ نفسه معلقاً بين معنى « حرفى » ومعنى بلاغى ، عاجزاً عن الاختيار بين الاثنين ، ومن ثم مقدوماً بصورة تبعث على الدوار في هاوية لغوية بلا قرار بواسطة نص أصبح « غير قابل للقراءة » إلا أن الأعمال الأدبية أقل انخداعاً ، بمعنى من المعانى ، من أشكال الخطاب الأخرى ، لأنها تقر ضمناً بوضعها البلاغى - بحقيقة أن ما تقوله يختلف عما تقوله ، أن كل مزاعمها عن المعرفة تعمل من خلال بنيات بلاغية تجعلها ملتبسة وغير محددة . وبإمكان المرء أن يقول أنها تنطوى على مفارقة بطبيعتها . أما أشكال الكتابة الأخرى فهي مثلاً تماماً في بلاغيتها والتباسها ، لكنها تتظاهر

بأنها حقيقة لا جدال فيها . بالنسبة لدى مان ، مثلما بالنسبة لزميله هيليس ميلر ، فإن الأدب ليس بحاجة إلى تفكيكه من قبل الناقد ، إذ يمكن إظهار أنه يفكك نفسه ، وفضلا عن ذلك فإنه بالفعل « عن » هذه العملية ذاتها .

وتختلف الالتباسات النصية لدى نقاد بيل عن صندوق تضارب المشاعر الشعري لدى النقد الجديد . فالقراءة ليست مسألة دمج معنيين مختلفين لكنهما محددين ، مثلما كانت بالنسبة للنقاد الجدد . أنها مسألة كون المرء قد أخذ على غرة بين معنيين لا يمكن المصالحة بينهما ولا رفضهما . وهكذا يصبح النقد عملا صعبا ، منظريا على مفارقة ، مغامرة غير مجسوبة إلى الفراغ الداخلي للنص الذي يكشف عن وهمية المعنى ، عن استحالة الصدق والنفقات الخادعة لكل خطاب . إلا أن هذا التفكيك الأتجو - سكسوني لا يعدو أن يكون ، بمعنى آخر ، عودة شكلية النقد الجديد القديمة . وهي تعود في الحقيقة بشكل مكثف ، لأنه بينما كانت القصيدة ، بالنسبة للنقد الجديد ، تتحدث بطريقة غير مباشرة عن واقع يتجاوز الشعر ، فإن الأدب ، بالنسبة للتفكيكين ، يشهد على استحالة أن تفعل اللغة شيئا على الإطلاق أكثر من الحديث عن أخفاها الخاص ، مثل حديث البارات المضجر . الأدب هو دمار كل إشارة ، مقبرة الاتصال^(٣) . وقد نظر النقد الجديد للنص الأدبي على أنه تعليق مبارك للاعتقاد المذهبي في عالم يزداد ايدولوجية ، أما التفكيك فلا ينظر إلى الواقع الاجتماعي على أنه متحدد على نحو معنى بقدر ما يرى فيه مزيدا من الاحابيل المومضة لعدم التحدد تمتد لتبلغ الأفق . ولا يقنع الأدب ، مثلما لدى النقد الجديد ، بأن يقدم بديلا متنسكا للتاريخ المادي : أنه الآن يتقدم ويستعمر ذلك التاريخ ، معيدا كتابته على صورته ، معتبرا أن المجاعات ، والثورات ، ومباريات الكرة ، والتفاهات الخالصة مجرد « نص » جديد لا يقبل التحديد . ولما لم يكن الرجال والنساء العاقلون يميلون إلى القيام بعمل في المواقف التي لا تكون دلالتها واضحة بدرجة معقولة ، فإن وجه النظر هذه لها نتائجها على أسلوب المرء في الحياة الاجتماعية والسياسية . ولكن لما كان الأدب هو النموذج التمييز لكل أشكال عدم التحدد ذلك ، فإن التراجع النقدي الجديد إلى النص الأدبي يمكن إعادة انتاجه في نفس الوقت الذي يطبق فيه النقد قبضته المنتقمة على العالم ويجعله خاليا من المعنى . وبينما كانت الخبرة experience بالنسبة للنظريات الأدبية الأسبق ، هي

المراوغة ، السريعة الزوال ، الثرية الالتباس ، فانها الآن اللغة . لقد تغيرت المصطلحات ، لكن الكثير من رؤية العالم ظل كما هو بصورة ملحوظة .

لكنها ليست اللغة باعتبارها « خطابا » ، مثلما بالنسبة لباختين ، فعمل جاك ديريدا مذهب في لا ميالاته بتلك الهموم . ولهذا السبب ، إلى حد كبير ، ينشأ هذا الهاجس المذهبي بشأن « عدم القابلية للتحدد » . فقد يكون المعنى غير قابل للتحدد في النهاية إذا نظرنا إلى اللغة تأمليا ، على أنها سلسلة من الدالات على صفحة ، لكنها تصبح « قابلة للتحدد » . وتستعيد كلمات من قبيل « الصدق » و « الواقع » و « المعرفة » و « اليقين » بعض قوتها ، حين نفكر في اللغة على أنها شيء نفعله ، على أنها مضفورة بشكل لا ينفصم مع أشكال حياتنا العملية . ولا يعنى ذلك بالطبع أن اللغة تصبح عندئذ مثبتة وبراقة : بل على العكس ، فإنها تصبح مشحونة وخلافية أكثر حتى من أكثر النصوص الأدبية « تفكिका » . فالمسألة أننا نستطيع عندئذ أن نرى ، بطريقة عملية وليست أكاديمية النزعة ، ما يمكن أن يعد تحديدا ، وتحديدًا ، واقناعًا ، وبقينا ، وصدقًا ، وتزييفًا ، وما إلى ذلك - إضافة إلى رؤية ما هو مقصود في تلك التعريفات أبعد من اللغة . إلا أن التفكير الأنجلو - سكسوني يتجاهل هذا المجال الواقعي للصراع بدرجة كبيرة ، ويواصل تدبيج نصوصه النقدية المغلفة . وهذه النصوص مغلقة بالضبط لأنها فارغة : فلا يمكن عمل الكثير بها أبعد من الاعجاب بالقسوة التي جرى بها تدوين كل الجزئيات الإيجابية للمعنى النصي . وهذا التدوين يمثل ضرورة في لعبة التفكير الأكاديمية : لأن بإمكانك التأكد من أنه إذا كان تقريرك النقدي الخاص عن التقرير النقدي لشخص آخر عن نص ما قد خلف في ثناياه أصغر حبات المعنى « الإيجابي » فإن شخصا آخر سيأتي ويفكك تقريرك النقدي بدوره . أن هذا التفكير هو لعبة - سلطة ، صورة مرآوية للمنافسة الأكاديمية الأرثوذكسية . والفرق أن النصر الآن ، في انعطافة دينية إلى الأيديولوجيا القديمة ، يتحقق عن طريق الإخلاء Kenosis أو إفراغ - الذات : فالرابع هو من تمكن من التخلص من كل أوراق اللعب التي معه وجلس خلو اليدين .

إذا بدأ أن التفكير الأنجلو - أمريكي يشير إلى آخر مراحل نزعة شك ليبرالية مألوفة في التاريخ الحديث لكلا المجتمعين ، فإن القصة في أوروبا أعقد بعض الشيء . إذ بينما أفسحت الستينات الطريق للسبعينات ، بينما خبت

الذكريات الكرنفالية لعام ١٩٦٨ وتعثرت الرأسمالية العالمية في الأزمة الاقتصادية ، فإن بعضاً من ما بعد - البنيويين الفرنسيين المرتبطين أصلاً بالصحيفة الأدبية الطليعية *Tel Quel* انتقلوا من الماوية المكافحة إلى المناهضة الصاخبة للشبوعية . في فرنسا. السبعينات ، كان بمقدور ما بعد - البنيوية ، بضمير مستريح ، أن تمتدح آيات الله الايرانيين ، وأن تحتل بالولايات المتحدة الأمريكية باعتبارها الواحة الوحيدة الباقية للحرية والتعددية في عالم مقسم ، وأن توحى بأنواع مختلفة من الصوفية الرائعة كحل لشروط البشر . لو استطاع سوسير التنبؤ بعصير ما يدها ، فربما كان قد اختار الا يخرج عن اعراب المضاف اليه في اللغة السنسكريتية * .

الا ان حكاية ما بعد - البنيوية ، شأنها شأن كل الحكايات ، لها جانب آخر . فإذا كان التفكيكيون الأمريكيون يعتبرون أن مشروعهم النهي مخلص^{١٠} لروح جاك ديريدا ، فإن أحد من لم يفعلوا كان جاك ديريدا . لقد لاحظ جاك ديريدا أن استخدامات أمريكية معينة للتفكيك تعمل لتأكيد « إنفلاق مؤسسي » يخدم المصالح السياسية والاقتصادية السائدة في المجتمع الأمريكي^(١) . ان ديريدا يحاول بوضوح عمل ما هو أكثر من تطوير تقنيات جديدة للقراءة : فالتفكيك بالنسبة لممارسة سياسية في النهاية ، محاولة هدم المنطق الذي يحافظ به على قوته نسق معنى من الفكر ، ومن ورائه نسق كامل من البنيات السياسية والمؤسسات الاجتماعية . فهو يسعى ، عتيا ، إلى انكار وجود حقائق ، ومعان ، وهويات ، ومقاصد ، واستمراريات تاريخية محددة نسبيا ، بل أنه يسعى بالأحرى إلى رؤية تلك الأشياء على أنها تأثيرات تاريخ أشمل وأعمق - للغة ، وللا وعى ، وللمؤسسات والممارسات الاجتماعية . أما أن عمله ذاته كان لا تاريخيا بشكل فظ ، ومراوغا سياسيا وفي الممارسة متناسيا للغة بوصفها « خطبا » فهذا ما لا يجب انكاره : فلا يمكن وضع أى تعارض ثنائي بين ديريدا « أصيل » وبين مساوئ اتباعه . لكن الاعتقاد الواسع الانتشار بأن التفكيك ينكر وجود أى شيء سوى الخطاب ، أو يؤكد مجالا من الاختلاف الخالص يذوب فيه كل معنى أو هوية ، هو تصوير ساخر لعمل ديريدا ذاته ولاكثر ما نتج عنه فائدة .

* بدأ سوسير حياته العملية بدراسة اللغة السنسكريتية - م

كذلك لن يفيد أن نرفض ما بعد - البنيوية بوصفها مجرد نزعة فوضوية أو مذهب لذة ، مهما كانت هذه الموثقات واضحة للعيان . فقد كانت ما بعد - البنيوية على حق في لوم السياسة اليسارية الأرثوذكسية في زمنها على اخفاقها : ففي أواخر الستينات وأوائل السبعينات ، بدأت تظهر أشكال سياسية جديدة وقفت أمامها اليسار التقليدي مشدوها ومترددا . وكانت استجابته الفورية هي إما أن يقلل من شأنها ، أو يحاول امتصاصها كاجزاء فرعية من برنامجه . لكن الحضور السياسي الجديد الذى لم يكن ليستجيب لآى من التكتيكين كان هو الحركة النسائية الصاعدة في أوروبا والولايات المتحدة . فقد رفضت الحركة النسائية التركيز الاقتصادى الضيق لاغلب الفكر الماركسى الكلاسيكى ، وهو تركيز كان عاجزا بوضوح عن شرح الاوضاع الخاصة للنساء كمجموعة اجتماعية مضطهدة ، أو عن الاسهام في تغيير هذه الاوضاع بشكل ملحوظ . إذ رغم أن اضطهاد النساء هو في الحقيقة واقع مادى ، مسألة أمومة ، وعمل منزلى ، وتمييز في الوظائف ، واجور غير متكافئ ، فلا يمكن اختزاله إلى هذه العوامل : لأنه ايضا مسألة ايديولوجيا جنسية ، مسألة الطرق التى يتخيل بها الرجال والنساء انفسهم وأحدهم الآخر في مجتمع يسيطر عليه الذكور ، مسألة مدركات وسلوك تتراوح بين ما هو صريح بشكل قاس - وما هو لا شعورى بشكل عميق . وائى سياسة تخفق في وضع تلك الامور في قلب نظريتها وممارستها كان من المقدر لها أن تجد نفسها ملقاة في مزبلة التاريخ . ولأن نزعة التمييز الجنسى Sexism وأدوار الجنسين هي أمور ترتبط بأعمق الابعاد الشخصية للحياة الانسانية ، فإن أى سياسة تغمض عينها عن خبرة الذات الانسانية تكون كسيحة من البداية . وقد كان الانتقال من البنيوية إلى ما بعد - البنيوية استجابة ، في جزء منه ، لهذه المطالب السياسية . وبالطبع ، ليس صحيحا أن الحركة النسائية لديها احتكار « للخبرة » ، كما يجرى التلميح أحيانا : فماذا كانت الاشتراكية ان لم تكن الآمال والرغبات المرة لملايين عديدة من الرجال والنساء عبر الاجيال ، عاشوا وماتوا أحيانا باسم شيء أكبر من « مذهب المجموع الكلى » أو من أولوية الاقتصادى ؟ كذلك لا يكفى أن نعاثل identify بين الشخصى والسياسى : فكون الشخصى سياسيا أمر صحيح بشكل عميق ، لكن ثمة كذلك معنى هام يكون به الشخصى كذلك شخصيا والسياسى سياسيا . ولا يمكن اختزال النضال السياسى إلى ما هو شخصى ، أو العكس بالعكس . لقد رفضت الحركة

النسائية عن حق اشكالا تنظيمية جامدة معينة ونظريات سياسية معينة « مفرطة في كليتها » ، لكنها وهى تفعل ذلك كثيرا ما اعطت الاولوية للشخصى ، والعمومى ، والخبرائى وكان هذه الاشياء تقدم استراتيجيه سياسيه كافيه ، وكثيرا ما رفضت « النظرية » بطرق لا تكاد تتميز عن معاداة - المثقفين الشائمة ، وفى بعض قطاعاتها بدت لا مبالية بمعاداة أى شخص باستثناء النساء ، وكذلك بمساله عزيمتهن السياسيه ، مثلما بدا بعض الماركسيين لامبالين باضطهاد أى شخص باستثناء الطبقة العاملة .

وهناك علاقات أخرى بين الحركة النسائية وما بعد - البنوية . فمن بين كل التعارضات الثنائية التى سمعت ما بعد - البنوية إلى حلها ، ربما كان أخبثها ذلك التعارض المراتبى بين الرجال والنساء . وقد بدأ أطولها أمدا بالتاكيد : فما من زمن فى التاريخ لم يكن فيه نصف الجنس البشرى منفيا وخاضعا بوصفه كائنا معيبا ، ومخلوقا أدنى غريبا . وبالطبع ، لم يكن يمكن تصحيح هذه الحقيقة المذهلة بواسطة تقنية نظرية جديدة ، بل أصبح من الممكن رؤية كيف أن ايديولوجيا هذا التناحر تتضمن وهما متناقضين ، رغم أن النزاع بين الرجال والنساء كان شديد الواقعية تاريخيا . وإذا كان ما أبقاه فى مكانه هو المنافع المادية والفيزيقية التى تعود على الرجال منه ، فقد أبقت فى مكانه أيضا بنية معقدة من الخوف ، والرغبة ، والعدوان ، والماسوكية ، والقلق تتطلب الفحص بصورة ملحة ، فلم تكن الحركة النسائية موضوعا منعزلا ، « حملة » خاصة إلى جانب غيرها من المشروعات السياسية ، بل كانت بعدا يضىء وي طرح للتساؤل كل جانب من جوانب الحياة الشخصية ، والاجتماعية ، والسياسية . ورسالة الحركة النسائية ، كما يفسرها بعض من هم خارجها ، ليست مجرد أن النساء يجب أن تكون لهن المساواة فى السلطة والمكانة مع الرجال ، بل انها تساؤل عن كل تلك السلطة والمكانة . ليست الامر أن العالم سيكون أفضل مع المزيد من مشاركة الاناث فيه ، بل إنه بدون « اعضاء الطابع الانثوى » Feminization على التاريخ البشرى ، ليس من المحتمل بقاء العالم .

مع ما بعد - البنوية ، نكون قد تابعنا قصة نظرية الأدب الحديثة حتى وقتنا الحاضر . وضمن نطاق ما بعد - البنوية « ككل » ، توجد نزاعات واختلافات حقيقية لا يمكن التنبؤ بتأريخها المستقبل . فثمة أشكال من

ما بعد - البنيوية تمثل انسحاباً ذا نزعة لذية من التاريخ ، عقيدة في الالتباس أو فوضوية غير مسئولة ، وثمة أشكال أخرى ، مثلما الحال مع الأبحاث البارزة الشراء للمؤرخ الفرنسي ميشيل فوكو ، والتي تشير إلى اتجاه أكثر ايجابية رغم ما تنطوى عليه من مشكلات حادة . وثمة أنماط من النزعة النسائية « الراديكالية » تشدد على التفدية ، والاختلاف ، والفصل الجنسي ، وثمة أيضاً أشكال من النزعة النسائية الاشتراكية التي ، بينما ترفض النظر إلى نضال النساء كمجرد عنصر أوقطاع فرعى في حركة قد تسيطر عليه وتجرفه ، فإنها تتمسك بأن تحرير الجماعات والطبقات الأخرى في المجتمع ليس ضرورة أخلاقية وسياسية في ذاتها فحسب ، بل كذلك شرطاً ضرورياً (رغم أنه ليس كافياً بحال) لانتعاق النساء .

لقد طوفنا ، على أية حال ، بدءاً من اختلاف سوسير بين العلامات إلى أقدم اختلاف في العالم ، وهذا هو ما نستطيع الآن أن نواصل استكشافه .

التحليل النفسى

فى الفصول القليلة الماضية ، أشرت إلى وجود علاقة بين التطورات فى نظرية الأدب الحديثة وبين الاضطراب السياسى والايديولوجى للقرن العشرين . لكن ذلك الاضطراب لا يكون أبداً مجزء حروب ، وتدهورات اقتصادية ، وثورات : فكذلك يَحْبُرُهُ من يقعون فى أسرهِ بأشد الطرق الشخصية حميمة . إنه بمثابة أزمة فى العلاقات الانسانية ، وفى الشخصية الانسانية ، مثلما هو اختلاج اجتماعى . وهذا بالطبع ، لا يعنى القول بأن القلق ، والخوف من الاضطهاد ، وانشطار الذات هى خبرات خاصة بالحقبة الممتدة من ماثيو آرنولد إلى بول دى مان : إذ يمكن العثور عليها خلال كل التاريخ المكتوب . أما ما يمكن أن يكون ذا دلالة بالفعل فهو أن تلك الخبرات قد تأسست خلال هذه الفترة بطريقة جديدة كمال منهجى للمعرفة . هذا المجال من المعرفة يعرف باسم التحليل النفسى Psychoanalysis ، وقد طُوِّره سيجموند فرويد Sigmund Freud فى فيينا أواخر القرن التاسع عشر ، ومذهب فرويد هو ما أودَّ الآن أن أُلْخصه بإيجاز .

« إن الجافز للمجتمع الانسانى هو حافز اقتصادى فى نهاية المطاف » . كان فرويد ، وليس ماركس ، هو الذى أصدر هذا الحكم ، فى كتابه محاضرات تصهيدية فى التحليل النفسى Introductory Lectures on Psychoanalysis . إن ما سيطر على التاريخ الانسانى حتى الآن هو الحاجة إلى العمل ! وهذه الضرورة القاسية تعنى بالنسبة لفرويد أننا لابد أن نكت بعضاً من ميولنا للمتعة والسرور . فلو لم يُطلب منا العمل لكى نحيا ، لكننا قد استلقتنا طول اليوم دون أن نفعل شيئاً . وعلى كل كائن بشرى أن يعانى من هذا الكبت لما سمَّاه فرويد « مبدأ اللذة » من بجانب « مبدأ الواقع » ، لكن هذا

الكبت ، بالنسبة لبعضنا ، وجدلاً بالنسبة لمجتمعات بأسرها ، قد يصبح زائداً عن الحد ويجعلنا نمرض . وأحياناً ما نرحب بالامتناع عن الإشباع إلى حد بطول ، لكن تكون لدينا في العادة ثقة بعيدة النظر في أننا بإبرجانتنا للمتعة فورية سنعرضها في النهاية ، ربما بشكل أكثر ثراءً . ونحن على استعداد لتحمل الكبت طالما وجدنا فيه فائدة لنا ؛ إلا أننا لو طُلب منا أكثر مما ينبغي ، فمن المحتمل أن نسقط فريسة المرض . هذا الشكل من المرض يُعرف باسم العُصاب *neurosis* ؛ وحيث أن كل الكائنات البشرية ، كما قلت ، لابد أن تكون مكبوتة بدرجة معينة ، فإن بالامكان الحديث عن الجنس البشرى على أنه « الحيوان العُصابي » ، حسب تعبير أحد شارحي فرويد . ومن المهم أن نرى أن ذلك العُصاب مرتبط بما هو إبداعي فينا كجنس ، مثلما يرتبط بأسباب تعاستنا . وإحدى طرق توافقنا مع الرغبات التي لا نستطيع تحقيقها هي « التسامي » بها ، ويعني فرويد بذلك توجيهها صوب غاية تحظى بتقدير اجتماعي أكبر . فقد نجد متنفساً لا واعياً للابطاط الجنسي في بناء الكبارى أو الكاتدرانيات . وبالنسبة لفرويد ، تتحقق الحضارة ذاتها بفضل ذلك التسامي *Sublimation* : فمن طريق تحويل وجهة غرائزنا وإخضاعها لهذه الاهداف الاسمي ، يجرى خلق التاريخ الثقافي ذاته .

وإذا كان ماركس قد نظر إلى نتائج حاجتنا للعمل في علاقتها بالعلاقات الاجتماعية ، والطبقات الاجتماعية ، وأشكال السياسة التي تستتبعها ، فإن فرويد ينظر إلى مضامينها بالنسبة للحياة النفسية . وألتعارض أو التناقض الذي يقوم عليه عمله هو أننا لا نصبح ما نحن عليه إلا عن طريق كبت واسع النطاق للعناصر التي تدخل في تكويننا . وإسنا ، بالطبع ، واعين بذلك أكثر مما يكون الرجال والنساء بالنسبة لماركس واعين عموماً بالعمليات الاجتماعية التي تحدد حياتهم . وفي الحقيقة فإننا ، بالتعريف ، لا يمكن أن نكون واعين بهذه الحقيقة ، حيث أن المكان الذي نحيل إليه الرغبات التي لا نستطيع تحقيقها يعرف باسم اللاوعي *unconscious* ، إلا أن السؤال الذي يثور على الفور هو لماذا يجب أن تكون الكائنات البشرية هي الحيوان العصابي ، وليس القواقع أو السلاحف . ربما كان هذا مجرد إضفاء رومانسي للطابع المثالي على تلك المخلوقات وأنها في الخفاء أكثر عصابية بكثير مما نظن ، لكنها تبدو

متوافقة بما يكفى للمراقب الخارجى ، حتى لو تضمن سجلها حالة أو حالتين من الشلل الهستيرى .

ولحدى السمات التى تميز للكائنات البشرية عن الحيوانات الأخرى هي أننا ، ولأسباب تطورية ، نولد بينما نكاد نكون عاجزين تماماً ونعتمد كلياً فى بقائنا على رعاية أعضاء النوع الأكثر نضجاً ، والذين عادةً ما يكونون أبائنا . إننا جميعاً نولد « قبل الأوان » . وبدون تلك الرعاية الفورية ، والمستمرة فإننا نموت بسرعة بالغة . هذا الاعتماد الممتد بشكل غير عادى على أبويننا هو أمر مادى تماماً فى المقام الأول ، مسألة تغذية وحفظ من الأذى : إنه مسألة إشتباخ ما يمكن تسميته « غرائزنا » instincts ، ونعنى بها الحاجات الثابتة بيولوجياً لدى الكائنات البشرية للتغذية ، والدفع ، وما إلى ذلك (وغرائز الحفاظ على الذات هذه ، كما سنرى ، أكثر ثباتاً بكثير من « الدوافع » drives ، التى كثيراً ما تغير طبيعتها) . لكن اعتمادنا على أبويننا فى تقديم هذه الخدمات لا يتوقف عند حدود ما هو بيولوجى . فالطفل الصغير سيضع ثدى أمه من أجل اللبن ، لكنه سيكتشف وهو يفعل ذلك أن هذا النشاط الجوهري بيولوجياً ممتع أيضاً ، وهذا ، بالنسبة لفرويد ، هو أول بزوغ للنشاط الجنسي Sexuality . ففم الطفل لا يصبح فقط عضواً لبقائه الفيزيقي بل منطقة إثارة شبقية erotogenic zone ، سيعيد الطفل استثارته بعد عدة سنوات عن طريق مص إصبعه ، وبعد عدة سنوات أخرى عن طريق التقبيل . لقد اتخذت العلاقة بالأم بعداً جديداً ، ليبيدياً : لقد ولد النشاط الجنسي كنوع من الدافع كان لا يتفصل فى البداية عن الغريزة البيولوجية لكنه فصل نفسه عنها الآن واكتسب استقلالاً ذاتياً معنياً . إن النشاط الجنسي sexuality ، بالنسبة لفرويد ، هو ذاته « شدوذ » - « انحراف » عن غريزة حفاظ على الذات باتجاه هدف آخر .

وبينما ينمو الطفل ، تنشط مناطق إثارة شبقية أخرى : فالمرحلة الفمىة ، كما يسميها فرويد ، هي التطور الأول للحياة الجنسية ، وترتبط بالدافع إلى ضم الأشياء . وفى المرحلة الشرجية ، يصبح الشرج منطقة إثارة شبقية ، ومع استمتاع الطفل بالإخراج يظهر إلى النور تعارض جديد بين الإيجابية والسلبية ، لم يكن معروفاً فى المرحلة الفمىة . والمرحلة الشرجية سادية ، لأن

الطفل يستمد لذة شبقية من الطرد والتدمير ، لكنها ترتبط أيضاً بالرغبة في الابقاء والسيطرة التملكية ، بينما يتعلم الطفل شكلاً جديداً من البراعة وتلاعباً برغبات الآخرين من خلال « منح » أو حجب البراز . أما المرحلة « القضيبية » التالية فتبدأ في تركيز ليبيدو الطفل (أودافعه الجنسي) على الأعضاء التناسلية ، لكنها تسمى مرحلة « قضيبية » وليس مرحلة « أعضاء تناسلية » لأن العضو الذكري فقط هو المعترف به عند هذه النقطة ، طبقاً لفرويد . وفي رأى فرويد أن على الطفلة أن تقنع بالبطر ، « المكافء » للقضيب ، وليس بالمهبل .

إن ما يحدث في هذه العملية - رغم أن المراحل تتداخل ، ولا يجب النظر إليها على أنها تتابع صارم - هو تنظيم تدريجي للدوافع الليبيدية ، لكنه تنظيم ما زال متمحوراً حول جسم الطفل ذاته . والدوافع نفسها بالغة المرونة ، وليست ثابتة بأي معنى مثل الغريزة البيولوجية : فموضوعاتها متماصة وقابلة للاحلال ، ويمكن لدافع جنسي أن يستبدل نفسه بآخر . وما يمكننا أن نتخيله في السنوات المبكرة من حياة الطفل ليس ، إذن ، ذاتاً موحدة تواجه وترغب في موضوع مستقر بل مجال قوة معقد ، ومتغير ، تكون فيه الذات (الطفل نفسه) واقعة في أحيولة ومشتتة ، وليس لها بعد مركز هوية والحدود بينها وبين العالم الخارجي غير محددة . ودخل هذا المجال للقوة الليبيدية ، تظهر الموضوعات وأشباه - الموضوعات وتختفي ثانية ، وتغير أماكنها بطريقة كاليدوسكوبية* ، وبين تلك الموضوعات يحتل جسم الطفل موضعاً بارزاً بينما يتداخل عبره تفاعل الدوافع . ويمكن للمرء الحديث عن هذا أيضاً على أنه « إثارة ذاتية » auto-eroticism ؛ يُدرج ضمنها فرويد أحياناً كل النشاط الجنسي الطفلي ؛ حيث يستمد الطفل بهجة شبقية من جسمه ذاته ، لكن دون أن يستطيع بعد النظر إلى جسمه على أنه موضوع مكتمل . وهكذا يجب تمييز الاثارة الذاتية عما سيسميه فرويد « النرجسية » narcissism ، وهي حالة يتم فيها التركيز على جسم المرء أو أناه ككل ، أو أخذه كموضوع للرغبة

Cathected

* نسبة إلى الكاليدوسكوب Kaleidoscope : وهو أداة بها قطع من الزجاج الملون تعكس ألواناً وأشكالاً لا نهائية بمجرد أي حركة - م

ومن الواضح أن الطفل في هذه الحالة لا يكون حتى بصورة مرتقبة مواطناً يمكن الاعتماد عليه في أداء عمل يومي شاق . فهو فوضوى ، وسادى ، وعدوانى ، ومنكفىء على ذاته ، ويبحث عن المتعة بلا هوادة ، تحت نير ما يسميه فرويد مبدأ اللذة ، كما أنه لا يكن أى احترام للاختلافات بين الجنسين . فلم يعد بعد ما يمكن أن نسميه « ذاتاً محدّدة الجنس » gendered subject : إنه يندفع مع الدوافع الجنسية ، لكن هذه الطاقة الليبيدية لا تعترف بأى تمييز بين المذكر والمؤنث . وإذا كان للطفل أن يتنجح في الحياة على الإطلاق ، فبديهى أنه يجب أن يؤخذ من يده ، والآلية التى يحدث بها ذلك هى عقدة أوديب Oedipus complex الشهيرة لدى فرويد . فالطفل الذى يظهر من المراحل قبل - الأوديبية التى تتبناها ليس فقط فوضوياً وسادياً بل ينزع أيضاً إلى غشيان المحارم : فارتباط الطفل الذكر الوثيق بجسم أمه يقوده إلى رغبة لا شعورية في الاتحاد الجنسي معها ، بينما الطفلة ، التى كانت عل ينحو معاشل مرتبطة بالأم ومن ثم فإن أول رغبة لها دائماً ما تكون رغبة جنسية مثلية ، تبدأ في تحويل الليبدو تجاه الأب . أى أن العلاقة « الديادية » dyadic أو الثنائية المبكرة بين الطفل والأم ، قد انفتحت الآن لتصبح مثلاً يتكون من الطفل وكلّا الوالدين ، وبالنسبة للطفل ، سيبدو الوالد من نفس الجنس كغريم في مشاعره تجاه الوالد من الجنس الآخر .

وما يدفع الطفل - الذكر للتخلي عن رغبته المحارمية في الأم هو تهديد الأب بإخصائه . هذا التهديد ليس بحاجة إلى أن يقال : لكن الطفل الذكر ، بإدراكه أن الطفلة هى نفسها « مخصية » ، يبدأ في تخيل ذلك على أنه عقاب قد ينزل به . هكذا يكبت رغبته المحارمية في تسليم قلق ، ويتوافق مع « مبدأ الواقع » ، يخضع لأبيه ، ويبعد نفسه عن أمه ، ويعزى نفسه بالعزاء اللاواعى في أنه ، رغم أنه لا يستطيع الآن إزاحة أبيه وامتلاك أمه ، فإن أباه يرمز إلى موضع ، إلى إمكانية ، سيكون هو قادراً على توليه وعلى تحقيقها في المستقبل . إذا لم يكن أباً الآن ، فسوف يكون فيما بعد . يقيم الطفل سلاماً مع أبيه ، ويتوحد معه ، وهكذا يدخل إلى الدور الرمزي للرجولة . لقد أصبح ذاتاً محدّدة الجنس ، متجاوزاً لعقدة أوديب ، لكنه بعمل ذلك يكون قد دفع برغبته المحرمة إلى مكان خفى ، يكون قد كتبها إلى المكان الذى نسميه اللاوعى . وليس هذا مكاناً كان جاهزاً ومنتظراً تلقى تلك الرغبة : بل إنه مكان

انتجته ، وقتحه ، فعل الكبت الاولى هذا . كرجل قى طور التكوين ، سينمو الصبي الآن ضمن إطار تلك الصور والممارسات التي يتصانف ان مجتمعه يعرفها على انها « ذكورية » ، ويوماً ما سيكون هو نفسه أباً ، وهكذا يحفظ مجتمعه بالمساهمة في عملية إعادة الانتاج الجنسية . والليبدو المبكر المشتت قد أصبح منظماً من خلال عقدة أوديب على نحو يحوره حول النشاط الجنسي للأعضاء التناسلية . وإذا عجز الصبي عن تجاوز عقدة أوديب بنجاح ، فسوف يكون غير مؤهل جنسياً لهذا الدور : سوف يرفع حمولة أمه فوق كل النساء الأخريات ، مما سيؤدي ، بالنسبة لفرويد ، إلى الجنسية المثلية ، أو يكون الاقرار بأن النساء « مخصيات » قد جرحه بعمق بحيث يصبح عاجزاً عن التمتع بإشباع العلاقات الجنسية معهن .

أما قصة مرور الصبية الصغيرة خلال عقدة أوديب فهي أقل استقامة من ذلك بكثير . ويجب أن نقول من البداية أن فرويد لم يكن في أى موضع أكثر نمطية في التعبير عن مجتمعه الخاضع لسيطرة الذكر منه في حيرته إزاء الجنسية المؤنثة - « القارة المظلمة » ، كما سماها ذات مرة . وسوف نتاح لنا الفرصة فيما يلي للتعلق على مواقفه المتحاملة تجاه النساء والتي تحط من شأنهن ، وتشوّه عمله ، وتقريره عن عملية المرور بعقدة أوديب لدى الصبية لا يمكن بحال فصلها بسهولة عن نزعة التمييز الجنسي هذه Sexism . فالصبية ، بإدراكها لدونيتها لأنها « مخصية » ، تتحول بخيبة أمل عن أمها « المخصية » بصورة مماثلة إلى محاولة إغراء والدها ، لكن حيث أن هذه المحاولة مقضى عليها بالفشل ، فلا بد لها في النهاية أن تتحول ثانية وعلى مضض إلى أمها ، وتقوم بالتوحد معها ، وتتولى دورها الجنسي الأنثوي ، وبصورة لا واعية تستبدل القضيب الذي تحسده لكن لا يمكنها امتلاكه أبداً بطفل ، ترغب في أن تتلقاه من الأب . وليس ثمة سبب واضح يجبر الصبية على التخل عن هذه الرغبة ، حيث لا يمكن تهديدها بالإخصاء لأنها « مخصية » فعلاً ؛ ومن ثم فإن من الصعب أن نرى الآلية التي يتم بها حل عقدة أوديب لديها . لأن « الإخصاء » ، بدلاً من حظر رغبتها المحارمة مثلما في حالة الصبي ، هو ما يجعلها ممكنة بالدرجة الأولى . وفضلاً عن ذلك ، فإن الصبية لكي تدخل في عقدة أوديب ، لا بد أن تغير « موضوع الحب » لديها من الأم إلى الأب ، بينما لا يكون على الصبي إلا أن يواصل حب أمه ؛ وحيث أن تغيير موضوعات

الحب هو أمر صعب ، وأكثر تعقيداً ، فإن ذلك أيضاً يشير مشكلة بشأن عقدة أوديب لدى الإناث .

وقبل أن نترك مسألة عقدة أوديب ، لابد من التأكيد على محوريتها البالغة بالنسبة لعمل فرويد . فليست مجرد عقدة أخرى : إنها بنية العلاقات التي تصبح بها الرجال والنساء الذين تكونهم . إنها النقطة التي يتم عندها إنتاجنا وتأسيسنا كذوات ؛ وإحدى المشاكل بالنسبة لنا هي أنها دائماً آلية جزئية ، وناقصة بمعنى أن المعاني . إنها تحدد الانتقال من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع : من الانحصار في نطاق العائلة إلى المجتمع الواسع ، حيث أننا نتحول من غشيان المحارم إلى علاقات خارج العائلة ، ومن الطبيعة إلى الثقافة ، حيث يمكننا اعتبار علاقة الطفل بالأم « طبيعية » ، على نحو ما ، واعتبار الطفل ما بعد - الأوديبي كشخص يمر بعملية اكتساب موقع ضمن النظام الثقالي ككل . (إلا أن اعتبار علاقة الأم - الطفل « طبيعية » ، هو أمر يقبل الشك بشدة بمعنى معين : إذ لا يهم الطفل على الإطلاق من الذي يرباه فعلاً) . علاوة على ذلك ، فإن عقدة أوديب تمثل بالنسبة لفرويد بداية الأخلاق ، والقانون ، وكل أشكال السلطة الاجتماعية والدينية . وتحريم الأب الفعلي أو المُتخيل لغشيان المحارم يُعد رمزاً لكل سلطة أعلى سيصادفها الطفل فيما بعد ؛ ومن خلال تمثل الطفل اللاوعي introjection لهذا القانون الأبوي (أي من خلال جعله قانونه) ، يبدأ الطفل في تشكيل ما يسميه فرويد « أناه الأعلى » ، Superego ، أي صوت الضمير المرهوب ، والمعاقب داخله .

بيدو ، إذن ، أن كل شيء قد أصبح الآن جاهزاً لتدعيم أدوار الجنسين ، وتأجيل الاشباع ، وقبول السلطة ، وإعادة إنتاج العائلة والمجتمع . لكننا نسينا اللاوعي ، الجامع ، غير القابل للاخضاع ، لقد طور الطفل الآن أنا هوية فردية ، ومكاناً خاصاً في المنظومات الجنسية ، والعائلية ، والاجتماعية ، لكنه لا يستطيع عمل ذلك ، إذا شئت القول ، إلا عن طريق فصل رغبات الأثمة ، وكتبتها في اللاوعي . فالذات الانسانية التي تبزغ من العملية الأوديبيية هي ذات منقسمة Split ، ممزقة بشكل خطر بين الوعي واللاوعي ، وبإمكان اللاوعي دائماً أن يعود فينتليه . وفي الحديث الانجليزي المألوف ، عادة ما تستخدم كلمة « الوعي الباطن » subconscious بدل كلمة

« اللاوعى » unconscious : لكن هذا يقلل من قيمة المغلوطة otherness الجذرية اللاوعى ، بتخيله على أنه مكان في المتناول تحت السطح مباشرة . وهذا يقلل من قيمة الغرابة البالغة لللاوعى ، الذى هو مكان ولا - مكان ، لا يعبأ بالواقع مطلقاً ، ولا يعرف منطقاً أو نقياً أو عليه أو تناقضاً ، ويكسر نفسه تماماً كما هى الحال للتفاعل الغريزى للدوافع وللبحث عن اللذة .

والاحلام هى « الطريق الملكى » إلى اللاوعى . فالاحلام تتيح لنا واحدة من اللحظات القليلة عنه أثناء عمله . والاحلام بالنسبة ل فرويد هى أساساً تحقيقات رمزية لتمنيات لا واعية : وهى مُصاغة في شكل رمزى لأن هذه المادة لو تم التعبير عنها مباشرة لكانت صادمة ومزعجة بما يكفى لايقائنا . وحتى نزال بعض النعاس ، فإن اللاوعى يخفى ، ويلطف ، ويشوه معانيها بسماحة حتى تصبح احلامنا نصوصاً رمزية تحتاج إلى فك شفرتها . إن الانا الساهرة ما زالت تمارس عملها حتى أثناء حلمنا ، فارضة « الرقابة » على صورة هنا أو مفسدة رسالة هناك ، ويضيف اللاوعى نفسه إلى هذا الغموض بأنماط أدائه الغريبة . فمن خلال اقتصاد الكسول ، يكتف معاً منظومة كاملة من الصور في « عبارة » واحدة ؛ أو « يزيح » معنى موضوع معين إلى موضوع آخر مرتبط به على نحو ما ، وبذلك أنفت في حلمى على سرطان بحرى العدوان الذى أحسه تجاه شخص يحمل هذا اللقب . والتكثيف والازاحة الدائمان للمعنى هذان يناظران ما حدده رومان ياكوبسون على أنه العمليتان الاوليئتان للغة الانسانية : ألا وهما الاستعارة (أى تكثيف المعانى معاً) ، والكناية (أى إزاحة معنى إلى آخر) . وهذا ما دفع الممثل النفسى الفرنسى جاك لاكان Jacques Lacan للتعلق بقوله أن « اللاوعى مُبين مثل لفة » . ونصوص - الحلم ملفزة أيضاً لأن اللاوعى فقير بعض الشيء في تقنيات تمثيل ما يجب عليه قوله ، لأنه يقتصر بدرجة كبيرة على الصور البصرية ، ولذا لابد له عادة أن يترجم بحذق الدلالة اللفظية إلى دلالة بصرية : فقد يلتقط صورة مضروب racket تنس ليشير إلى تعامل مشبوه* . وعلى أية حال ، فإن الاحلام تكفى لتوضيح أن اللاوعى يتمتع بسعة الحيلة المثيرة للاعجاب لكبير طهاة كسول ، سىء الإمداد ، يقذف معاً أشد المكونات تنوعاً ليصنع منها خليطاً كيفما اتفق ،

* Racket : معنى في الانجليزية مضروب التنس وكذلك معنى الخداع أو الابتزاز - م

مستبدلاً نوعاً من التوابل فرغ من جعبته بأخر ، متصرفاً بما يكون قد وصل إلى السوق ذلك الصباح مثلما يستمد الحلم بشكل انتهازى من « رواسب النهار » ، مازجاً بين أحداث وقعت خلال النهار أو مشاعر أحس بها المرء خلال النوم وبين صور مستمدة من أعماق طفولتنا .

تقدم الأحلام منفذنا الرئيسى ، وليس الوحيد ، إلى اللاوعى . فهناك أيضاً ما يطلق عليه فرويد اسم « الهفوات » *parapraxes* ، زلات اللسان غير المحسوبة ، وإخفاقات الذاكرة ، والأعمال غير المتقنة ، وأخطاء القراءة ، ونسيان أين وضع المرء الأشياء ، والتي يمكن إرجاعها إلى رغبات ومقاصد لا واعية .

كذلك يتبين وجود اللاوعى فى النكات ، التى تملك بالنسبة لفرويد محتوى ليبيديا ، قلقاً أو عدوانياً بدرجة كبيرة . إلا أن اللاوعى أكثر ما يكون تدميراً فى الاضطراب النفسى بشكل أو بآخر . فقد تكون لدينا رغبات لا واعية معينة لا يمكن إنكارها ، لكنها كذلك لا تجرؤ على أن تجد لها متنفساً عملياً . وفى هذا الموقف ، تشق الرغبة طريقها لتخرج بالقوة من اللاوعى ، فتمترض الانا طريقها بشكل دفاعى ، ونتيجة هذا الإنزاع الداخلى هى ما نسميه العصاب . فيبدأ المريض فى تطوير أعراض تحمى ، فى أن واحد ، ضد الرغبة اللاواعية وتعبّر عنها خفية ، بطريقة الحل الوسط . هذه العُصابات قد تكون حُواذية *obsessional* (الاضطراب للمس كل عمود نور فى الشارع) ، أو هستيرية *hysterical* (أن يصبح الذراع مشلولاً دون سبب عضوى معقول) ، أو عصابات فوبيا *phobic* (أن يكون المرء خائفاً دون سبب من الأماكن المفتوحة أو من حيوانات معينة) . خلف أنواع العصاب هذه ، يستشف التحليل النفسى نزاعات لم تحل تعود جذورها إلى تطور الفرد المبكر ، ويحتمل أن تتركز فى اللحظة الأوديبية ، وفى الحقيقة ، فإن فرويد يطلق على عقدة أوديب اسم « نواة العُصابات » . وعادة ما ستكون ثمة علاقة بين نوع العصاب الذى يبديه المريض ، وبين النقطة فى المرحلة قبل - الأوديبية التى أصبح فيها تطوره أو تطورها موقوفاً أو « مثبّتاً » *fixated* . وهدف التحليل النفسى هو كشف الأسباب الخفية للعصاب لتخليص المريض أو المريضة من صراعاته أو صراعاتها ، وبذلك يتم حل الأعراض المؤذية .

إلا أن ما هو أصعب بكثير في التغلب عليه هو حالة الذهان psychosis ، وفيه نجد أن الأنا ، نظراً لعجزها جزئياً عن كبت الرغبة اللاواعية مثلما في العصاب ، تقع تحت نيرها فعلياً . وإذا حدث ذلك ، تنقطع الرابطة بين الذات وبين العالم الخارجى ، ويبدأ اللاوعى في إقامة واقع هذيانى ، بديل . وبعبارة أخرى ، فإن الشخص الذهانى قد فقد الاتصال مع الواقع في نقاط أساسية ، مثلما في البارانويا (جنون العظمة) paranoia والشيزوفرينيا (الفُصام) Schizophrenia : إذا كان العصابى سيطور ذراعاً مشلولاً ، فإن الذهانى قد يعتقد أن ذراعه قد تحولت إلى خرطوم فيل . إن « البارانويا » تشير إلى حالة منتظمة بدرجة أو بأخرى من الهذيان ، الذى يُدرج تحته فرويد ليس هذيانات الاضطهاد فحسب ، بل كذلك الفيرة الهذيانية وهذيانات العظمة . ويحدد جذر هذه البارانويا في دفاع لا واع ضد الجنسية المثلية : فالعقل ينكر هذه الرغبة بتحويل موضوع الحب إلى خصم أو مضطهد ، وبشكل منهجى يعيد تنظيم وتفسير الواقع ليؤكد هذا الشك . ويتضمن الفصام انفصالاً عن الواقع وانكفاء على الذات ، مع إنتاج مفرط للخيالات Fantasies لكنه منهج بصورة قضفاضة : فكان « الهوى » id ، أو الرغبة اللاواعية ، قد فاضت فأغرقت العقل الواعى بلا منطقيتها ، مُعقدة التداعيات والارتباطات الوجدانية وليس المفهومية بين الأفكار . وبهذا المعنى يكون للغة الفصامية شبه مثير بالشعر .

ليس التحليل النفسى نظريةً عن العقل الانسانى فحسب ، بل ممارسة لعلاج من يُعتبرون مريضى أو مضطربين عقلياً . وهذه العلاجات ، بالنسبة لفرويد ، لا تتحقق بمجرد أن نشرح للمريض ما هو خطأ فيه ، كاشفين له دوافعه اللاواعية . هذا جزء من ممارسة التحليل النفسى ، لكنه في ذاته إن يشفى أحداً . فرويد ليس عقلانياً بهذا المعنى ، يؤمن بأننا لو فهمنا أنفسنا أو العالم فقط لأمكنا اتخاذ الإجراء المناسب . وجوهر العلاج بالنسبة للنظرية الفرويدية هو ما يعرف باسم « الطرح » transference ، وهو مفهوم يجرى الخلط أحياناً في الذهن الشعبى بينه وبين ما يسميه فرويد « الإسقاط » projection ، أو إسباغ المشاعر والرغبات التى تخصنا فعلا على الآخرين . ففى أثناء العلاج ، قد يبدأ المحلل analysand (أو المريض) بصورة لا واعية في « طرح » الصراعات النفسية التى يعانى منها على شخص المحلل

analyst . فمثلاً ، لو كانت لديه صعوبات مع والده ، فقد يضع المحلل في هذا الدور بشكل لا واع . ويثير هذا مشكلة بالنسبة للمحلل ، حيث أن هذا « التكرار » أو إعادة التمثيل الطقسية للصراع الأصلي هو إحدى طرق المريض اللاواعية لتجنب التصالح معه . إننا نكرر ، بصورة قهرية أحياناً ، ما لا نستطيع تذكره على نحو ملائم ، ولا نستطيع تذكره لأنه غير سار . لكن الطرح يتيح للمحلل كذلك استبصاراً متميزاً بوجه خاص في حياة المريض النفسية ، في موقف محكوم يمكنه التدخل فيه . (أحد الأسباب العديدة التي توجب أن يمر المحللون النفسيون أنفسهم بعملية تحليل أثناء التمرين هو أن يصبحوا واعين بدرجة معقولة بعملياتهم هم اللاواعية ، وبذلك يقاومون لأقصى درجة ممكنة خطر « الطرح المضاد » counter-transferring لمشكلاتهم الخاصة على مرضاهم) . ويفضل دراما الطرح هذه ، والاستبصارات والتدخلات التي تتجها للمحلل ، تأخذ مشكلات المريض بالتدرج في التحدد من جديد في علاقتها بالموقف التحليلي ذاته . وبصورة متناقضة ، فإن المشكلات التي يجرى تناولها في غرفة العيادة لا تكون بهذا المعنى هي نفس مشكلات المريض في الحياة الواقعية أبداً : وربما كان لها نوع من العلاقة « القصصية » بمشكلات الحياة الواقعية تلك مماثل لعلاقة النص الأدبي بمواد الحياة الواقعية التي يحولها . فلا أحد يترك غرفة العيادة وقد عولج من نفس المشكلات التي دخلها بها . ومن المحتمل أن تقاوم المريضة وصول المحلل إلى لا وعيها عن طريق عدد من التقنيات المألوفة ، لكن لو سار كل شيء على ما يرام فإن عملية الطرح ستسمح لمشكلاتها بأن « تُحال » إلى الوعي ، وبفك علاقة الطرح في اللحظة المناسبة سيأمل المحلل في تخليصها من هذه المشكلات . وإحدى الطرق الأخرى لوصف هذه العملية هي القول بأن المريضة تصبح قادرة على تذكر أجزاء من حياتها كانت قد كبتتها : إنها قادرة على أن تحكي حكاية جديدة ، أكثر اكتمالاً عن نفسها ، حكاية تفسر وتضفي المعنى على الاضطرابات التي تعاني منها . سيكون « العلاج بالكلام » ، كما يطلق عليه ، قد أحدث أثره .

وربما أمكن تلخيص عمل التحليل النفسي على أفضل نحو في أحد شعارات فرويد نفسه : « حيثما كان الهو ، سيكون الانا » . حيث كان الرجال والنساء واقعين في القبضة المُشَلَّة لقوى لم يكونوا قادرين على فهمها ، سوف

يسود عقلمهم وتمالكهم لأنفسهم . ومثل هذا الشعور يجعل فرويد يبدو عقلانياً أكثر مما كان فعلاً . فرغم إنه علق ذات مرة قائلاً أن لا شيء في النهاية يمكنه أن يصمد للعقل والخبرة ، فقد كان أبعد ما يكون عن التقليل من قيمة دماغ وعناد العقل . وتقديره للقدرات البشرية محافظ ومتشائم بوجه عام : إذ تملكنا رغبة في الاشباع وتجنب لأى شيء قد يحبطها . وفي عمله المتأخر ، يصل إلى حيث يرى الجنس البشرى معذباً في قبضة دافع مفزع للموت ، مأسوكية أولية تسلطها الذات على نفسها . والهدف النهائي للحياة هو الموت ، العودة إلى الحالة الخاملة المباركة التي لا يمكن فيها إيذاء الانا . إن الایدوس Eros ، أو الطاقة الجنسية ، هي القوة التي تبني التاريخ ، لكنها أسيرة تناقض تراجميدي مع ثاناتوس Thanatos أو الدافع للموت . ونحن لا نجاهد قُدماً إلا لندفع إلى الوراء باستمرار ، مجاهدين لكي نعود إلى حالة سابقة على كوننا واعين . والانا هي كيان بائس ، غير مستقر ، يمزقه العالم الخارجى ، وتُؤيِّخُه تعنيفات الانا الأعلى القاسية ، وتلاحقه المطالب الجشعة ، التي لا تشبع للهو . وتعاطف فرويد مع الانا هو تعاطف مع الجنس البشرى ، الذى يكبح تحت سطوة المطالب التي تكاد لا تحتل والتي تفرسها عليه حضارة مبنية على كبت الرغبة وإرجاء الاشباع . وكان يهزأ بكل الاقتراحات الطوباوية لتغيير هذا الوضع ، ولكن رغم أن الكثير من آرائه الاجتماعية كانت تقليدية وسلطوية ، فإنه كان يُحبِّذ على نحو ما محاولات إلغاء أو على الأقل إصلاح مؤسسات الملكية الخاصة والدولة القومية . وكان يفعل ذلك لأنه كان مقتنعاً اقتناعاً عميقاً بأن المجتمع الحديث قد أصبح استبدادياً في قمعيته . وكما جادل في عمله مستقبل وهم The Future of an Illusion ، فإنه إذا لم يتطور مجتمع ما ليتجاوز النقطة التي يعتمد فيها إشباع مجموعة من أعضائه على قمع مجموعة أخرى ، فمن المفهوم أن أولئك المقموعين لابد أن ينموا لديهم عداء عنيف تجاه ثقافة جعل عملهم وجودها ممكناً ، لكن نصيبهم من ثرواتها بالغ الضخامة . يعلن فرويد أنه « من نافلة القول أن حضارة تترك عدداً بالغ الضخامة من المشاركين فيها دون إشباع وتدفعهم إلى التمرد ، ليس لها ولا تستحق إمكانية وجود دائم » .



من المحتوم لاي نظرية في تعقيد وإصالة نظرية فرويد أن تكون مصدراً لجدال عنيف . وقد هوجمت الفرويدية بناء على أسس كثيرة جداً ، ولا يجب اعتبارها غير إشكالية بأية حال . فثمة ، مثلاً ، مشكلات تتعلق بكيفية اختبارها لتعاليمها ، وبما يمكن اعتباره دليلاً على أوضد مزاعمها ؛ وكما لاحظ عالم نفس سلوكي أمريكي في محادثة فإن : « المشكلة مع عمل فرويد هي أنه ليس مجرد خصية ! » وبالطبع ، يتوقف كل شيء على ما تعنيه بكلمة « قابل للاختبار » ، لكن يبدو صحيحاً أن فرويد يستدعي أحياناً مفهوماً للعلم من القرن التاسع عشر لم يعد مقبولاً حقاً . ورغم أن عمله يجاهد ليصبح نزيهاً وموضوعياً ، فإنه مصطنع بأكمله بما يمكن تسميته « الطرح المضاد » ، وتُشكِّله رغباته اللاواعية وتشوهِه أحياناً معتقداته الأيديولوجية الواعية . وقيم التمييز الجنسي التي لمسانها فيما سبق هي حالة في هذا الصدد . ربما لم يكن فرويد أكثر أبوية في نظريته من غالبية ذكور فيينا في القرن التاسع عشر ، لكن نظريته للنساء على أنهن سلبية ، و« نرجسيات » ، و« ماسوكيات » ، و« حاسدات - للقضيب » ، وذوات ضمير أقل يقظة من الناحية الأخلاقية من الرجال ، قد لقيت نقداً متفحصاً من أنصار النزعة النسائية^(١) . وليس على المرء إلا أن يقارن لهجة فرويد في دراسة حالة امرأة شابة (دورا) بلهجته في تحليل صبي صغير (هانز الصغير) ليدرك الاختلاف في الموقف الجنسي : فهو حادٌ ، ومتشككٌ ، وأحياناً يخطئ الهدف بشكل غريب في حالة دورا ؛ بينما نجده عبقرياً ، وعطوفاً ، ومعجباً تجاه هانز الصغير ، هذا الفيلسوف الفرويدي النمطي .

وتعادل ذلك في الخطورة الشكوى من أن التحليل النفسي كمارسة طبية يعد شكلاً من أشكال السيطرة الاجتماعية القمعية ، يصنف الأفراد ويجبرهم على الاتساق مع تعريفات تعسفية « للسواء » . وفي الحقيقة ، فإن هذه التهمة توجه عادة ضد الطب النفسي ككل : ويقدر ما يتعلق الأمر بأراء فرويد الخاصة عن « السواء » ، فإن الاتهام باطل إلى حد كبير . فقد أوضح عمل فرويد ، بصورة مدوية ، درجة « مرونة » الليبدو الفعلية وتنوعه في اختيار موضوعاته ، وكيف أن ما يسمى بالانحرافات الجنسية تشكل جزءاً مما تعتبره الجنسية السوية ، وكيف أن الجنسية المغايرة heterosexuality ليست بأية حال حقيقة طبيعية أو بديهية بذاتها . وحقيقى أن التحليل النفسي الفرويدي يعمل

في العادة بمفهوم معين عن « المعيار » الجنسي ؛ لكن هذا ليس معنى معطى من جانب الطبيعة .

وهناك انتقادات أخرى مألوفة لفرويد ، ليس من السهل إقامة الدليل عليها . أحدها هو مجرد نفاذ صبر يخصص الفهم المشترك : إذ كيف يمكن لفئة صغيرة أن تشتت أبناء من أبيها ؟ وسواء كان هذا صحيحاً أم لا ، فليس « الفهم المشترك » هو الذى سيسمح لنا بأن نقرر . ويجب على المرء أن يتذكر الغرابة المفرطة للادعى كما يتبدى في الأحلام ، ويعدده عن عالم ضوء النهار الذى يخص الأنا ، قبل أن يندفع لرفض فرويد على هذه الأسس الحديثة . الانتقاد الشائع الآخر هو أن فرويد « يهبط بكل شيء إلى الجنس » - أنه ، بالمصطلح التقنى ، « من دعاة الجنس الشامل » a pan-sexualist . وهذا بالتأكيد أمر لا يمكن الدفاع عنه : فقد كان فرويد مفكراً ثنائياً بشكل جذرى ، ومبالفاً في ذلك دون شك ، وكان دائماً يوازن الدوافع الجنسية بقوى غير جنسية مثل « غرائز الأنا » ego-instincts في الحفاظ على الذات . وبذرة الحقيقة في تهمة داعية الجنس الشامل هي أن فرويد كان يعتبر الجنسية محورية . بما يكفى للحياة الانسانية بحيث تقدم مكوّناً لكل نشاطاتنا ؛ لكن هذا ليس إختزالية جنسية .

وأحد انتقادات فرويد الذى ما زال يُسمع أحياناً من اليسار السياسى هو أن فكره فردى النزعة - أنه يُحل أسباباً وتفسيرات نفسية « خاصة » محل الأسباب والتفسيرات الاجتماعية والتاريخية . هذا الاتهام يعكس سوء فهم جذرى للنظرية الفرويدية . هناك بالفعل مشكلة حقيقية حول كيفية ارتباط العوامل الاجتماعية والتاريخية باللاوعى ، لكن إحدى نقاط عمل فرويد هي أنه يجعل من الممكن لنا أن نفكر في تطور الفرد الانسانى بعبارة اجتماعية وتاريخية . إن ما ينتجه فرويد ، في الحقيقة ، ليس أقل من نظرية مادية في تكوين الذات الانسانية . إننا نصبح ما نحن عليه عن طريق علاقة متبادلة بين الأجسام - عن طريق التفاعلات المعقدة التى تجرى خلال الطفولة بين أجسامنا وبين الأجسام التى تحيط بنا . وهذه ليست نزعة إختزالية بيولوجية : ففرويد لا يعتقد ، بالطبع ، أننا لسنا سوى أجسامنا ، أو أن عقولنا مجرد انعكاسات لها . كما أنها ليست نموذجاً لا - اجتماعياً للحياة ، حيث أن الأجسام التى تحيط بنا ، وعلاقاتنا معها ، محددة اجتماعياً دائماً .

وأدوار الوالدين ، وممارسات رعاية الطفل ، والصور والمعتقدات المرتبطة بكل ذلك هي أمور ثقافية قد تختلف بدرجة ملحوظة من مجتمع إلى آخر ومن نقطة في التاريخ إلى أخرى . إن « الطفولة » هي ابتكار تاريخي حديث ، ومدى التركيبات التاريخية المختلفة التي تشملها كلمة « عائلة » تجعل الكلمة نفسها محدودة القيمة . إلا أن الاعتقاد الذي يبدو أنه لم يتغير في هذه المؤسسات هو الافتراض بأن الفتيات والنساء أدنى من الصبية والرجال : هذا التحامل يبدو أنه يوحد بين كل المجتمعات المعروفة . ولما كان تحاملاً له جذوره العميقة في تطورنا الجنسي والعائلي المبكر ، فقد أصبح التحليل النفسي ذا قيمة رئيسية بالنسبة لبعض أنصار النزعة النسائية .

وأحد المنظرين الفرويديين الذين وجد لديهم أنصار النزعة النسائية معيناً لهذا الفرض هو المحلل النفسي الفرنسي جاك لاقان Jacques Lacan . وليس السبب أن لاقان مفكر مناصر للنزعة النسائية : فعلى العكس ، نجد أن مواقفه من الحركة النسائية متعاطسة ومحتقرة في جوهرها . لكن عمل لاقان محاولة أصيلة بشكل مذهل « لإعادة كتابة » الفرويدية ، وثيقة الصلة بكل من يهتمون بمشكلة الذات الإنسانية ، ومكانها في المجتمع ، وبالدرجة الأولى علاقتها باللغة . وهذا الاهتمام الأخير هو السبب في أن لاقان مثير للاهتمام كذلك بالنسبة للمنظرين الأدبيين . وما يسعى لاقان لعمله في كتابه كتابات Ecrits هو إعادة تفسير فرويد على ضوء النظريات البنوية وما بعد البنوية في الخطاب ، وبينما يؤدي ذلك إلى مجموع من الأعمال أحياناً ما يكون مبهماً ، وملغزاً بصورة محيرة ، فإنه رغم ذلك مجموع أعمال لايد لنا الآن من بحثه بإيجاز إذا كان لنا أن نرى كيفية ارتباط ما بعد - البنوية والتحليل النفسي في علاقات متبادلة .

لقد وصفت كيف أنه بالنسبة لفرويد ، عند نقطة مبكرة في تطور الطفل ، لا يكون ممكناً بعد التمييز الواضح بين الذات والموضوع ، بين نفسه وبين العالم الخارجي . هذه الحالة من الوجود هي التي يسميها لاقان « الخيالية » ، imaginary ، ويعني بذلك حالة نفنقر فيها إلى أي مركز محدد للذات ، فيها يبدو أن ما نملكه من « الذات » ينتقل إلى الموضوعات ، وتنتقل الموضوعات إليه ، في تبادل مطلق لا يتوقف . في الحالة قبل - الأوبديية ، يحيا الطفل علاقة « تكافل عضوي » symbiotic مع جسم إبه تُصَبَّب أية حدود حادة بين

الاثنين : إنه يعتمد في حياته على هذا الجسم ، لكن يمكننا بنفس الدرجة تخيل أن الطفل يخبر ما يعرفه عن العالم الخارجى على أنه يعتمد عليه . وهذا الاندماج في الهويتين ليس مباركاً كما يبدو ، طبقاً لما تقوله النظرة الفرويدية . ميلانى كلاين Melanie Klein : ففى سن مبكرة جداً مستفاعل في داخل الطفل غرائز عدوانية بصورة قاتلة تجاه جسم الأم ، فيستعرض خيالات تمزيقه إريباً ويعانى من هذيانات بارانويا تصور له أن هذا الجسم سيدمره بدوره^(٢) .

وإذا تخيلنا طفلاً صغيراً يتأمل نفسه في مرآة - ما يسميه لكان « مرحلة المرأة » - لأمكننا أن نرى كيف أنه ، من داخل هذه الحالة « الخيالية » للوجود ، يبدأ في الحدوث أول تطور لذات لدى الطفل ، أول تطور لصورة - ذات متكاملة . فالطفل ، الذى ما زال غير متناسق فيزيقياً ، يجد صورة لنفسه موحدة بشكل سار منعكسة إليه في المرآة ، ورغم أن علاقته بهذه الصورة ، ما زالت من نوع « خيالى » - فالصورة في المرآة هي نفسه وليست نفسه في آن واحد ، ومازال يجرى تضبيب للذات والموضوع - فقد بدأ عملية إقامة مركز لذاته . وهذه الذات ، كما يوحى موقف المرآة ، هي ذات نرجسية أساساً : فنحن نصل إلى إحساس بـ « أنا » عن طريق مصادفة تلك « الأنا » منعكسة ثنائية إلينا بواسطة شيء ما أو شخص ما في العالم . هذا الشيء هو في آن واحد جزء منا على نحو ما - فنحن نتوحد معه - لكنه ليست نحن ، إنه شيء غريب عنا . فالصورة التي يراها الطفل الصغير في المرآة هي بهذا المعنى صورة « مفترية » : فالطفل « يسيء التعرف » على نفسه فيها ، يجد في الصورة وحدة سارة لا يخبرها فعلاً في جسمه هو . إن الخيالى عند لكان هو بالضبط هذا المجال من الصور images التي نتوحد معها ، لكننا خلال نفس هذا الفعل نقفد إلى إساءة إدراك وإساءة التعرف على أنفسنا . وبينما يكبر الطفل ، فسوف يواصل القيام بهذه التوحدات الخيالية مع الأشياء ، وهذه هي الكيفية التي ستنبنى بها اتناه . بالنسبة للكان ، فإن الأنا هي مجرد هذه العملية النرجسية التي ندعم بها إحساساً خيالياً بذاتية موحدة عن طريق إيجاد شيء في العالم يمكننا أن نتوحد معه .

إننا ، في مناقشتنا للمرحلة قبل - الاوديبية أو الخيالية ، نأخذ في إعتبارنا سجلاً للوجود ليس فيه فعلاً سوى طرفين : الطفل نفسه والشخص

الأخر ، الذى عادة ما يكون الأم عند هذه النقطة ، والذى يمثل الواقع الخارجى بالنسبة للطفل . لكن ، وكما رأينا فى عرضنا لعقدة أوديب ، فلا بد لهذه البنية « الثنائية » أن تفسح المجال لبنية « ثلاثية » : وهذا يحدث حين يدخل الأب ويقطع هذا المشهد المتناغم . والأب يعنى ما نسميه لاكان القانون ، الذى هو بالدرجة الأولى التحريم الاجتماعى على غشيان المحارم : تضطرب علاقة الطفل الليبيدية بالأم ، وعليه البدء فى أن يرى فى شخصية الأب وجود شبكة عائلية واجتماعية أوسع ليس الطفل سوى جزء منها . والطفل ليس مجرد جزء فى هذه الشبكة فحسب ، بل أن الدور الذى يجب أن يلعبه فيها محدد سلفاً بالفعل ، مرسوم له من جانب ممارسات المجتمع الذى ولد فيه . يفصل ظهور الأب الطفل عن جسد أمه ، ومن خلال ذلك ، كما رأينا ، يدفع برغبته إلى الخفاء إلى اللاوعى . وبهذا المعنى ، فإن أول ظهور للقانون ، واستهلاك الرغبة اللاواعية ، يحدثان فى نفس اللحظة : فحينما يقر الطفل بالتأبى أو التحريم الذى يرمز إليه الأب ، عندها فقط يكبت رغبته المذنبة ، وهذه الرغبة هي ذاتها ما نسميه اللاوعى .

ولكى تحدث دراما عقدة أوديب على الإطلاق ، لابد أن يكون الطفل ، بالطبع ، قد أصبح واعياً وعياً خافتاً بالاختلاف بين الجنسين . ودخول الأب هو الذى يدل على هذا الاختلاف الجنسى ، وأحد المصطلحات الأساسية فى عمل لاكان ، ألا وهو القضيب ، يحدد هذه الدلالة للتمييز بين الجنسين . فقط عن طريق قبول ضرورة الاختلاف الجنسى ، ضرورة الأدوار المختلفة للجنسين ، يمكن للطفل ، الذى كان من قبل غير واثق بتلك المشكلات ، أن « يكتسب الطابع الاجتماعى » على نحو مناسب . وأصالة لاكان تتمثل فى إعادة كتابة هذه العملية ، التى رأيناها من قبل فى عرض فرويد لعقدة أوديب ، فى علاقتها بالبلوغ . فبإمكاننا التفكير فى الطفل الصغير الذى يتأمل نفسه أمام المرأة كنوع من « الدال » - كشيء قادر على إضفاء المعنى - وفى الصورة التى يراها فى المرأة كنوع من « المدلول » . والصورة التى يراها الطفل هي « معناه » هو نفسه على نحو ما . هنا ، نجد الدال والمدلول متحدين بصورة متناغمة مثلما نجدهما فى العلامة لدى سوسير . وبشكل بديل ، يمكننا قراءة موقف المرأة على أنه نوع من الاستعمارة : فأحد الجوانب (الطفل) يكتشف تشابهاً له فى آخر (الانعكاس) . وهذه ، بالنسبة للاكان ، صورة مناسبة للخيالى ككل : ففى

هذا النمط من الوجود ، تعكس الأشياء نفسها أحدها في الآخر دون توقف في دائرة محكمة ، ولا تظهر بعد أى اختلافات أو انقسامات . إنه عالم من الإمتلاء Plénitude ، ثوبن نقص أو استبعاد من أى نوع : بالوقوف أمام المرأة ، يحد « الدال » (الطفل) « إكتمالاً » ، هوية مكتملة لا تشويها شائبة ، في مدلول انعكاسه . لم تنفتح أية فجوة بعد بين الدال والمدلول ، بين الذات والعالم . والطفل حتى الآن هانىء لم تصبه مشكلات ما بعد - البنيوية - أى حقيقة أن اللغة والواقع ، كما رأينا ، ليسا متزامنين بنعومة مثلما قد يوحي هذا الموقف .

ومع دخول الأب ، يفرق الطفل في قلق ما بعد - البنيوية . وعليه الآن أن يدرك نقطة سوسير في أن الهويات لا تأتى إلا كنتيجة للاختلاف - أن طرفاً أو ذاتاً لا تكون ما هي عليه إلا باستبعاد أخرى . ونعما له دلالة أن أول اكتشاف الطفل للاختلاف بين الجنسين يحدث تقريباً . في نفس الوقت الذى يكشف فيه اللغة نفسها . بكاء الطفل ليس علامة حقاً بل إشارة : إذ يشير إلى أنه يشعر بالبرد ، أو جوعان ، أو ما إلى ذلك . وحين يتوصل إلى اللغة ، يتعلم الطفل الصغير بصورة لا واعية أن علامة ما لا يكون لها معنى إلا بفضل اختلافها عن غيرها من العلامات ، كما يتعلم أن علامة ما تفترض سلفاً غياب الموضوع الذى تعنيه . إن لفنتنا « تحمل محل » الأشياء : فكل اللغات « استعارية » على نحو ما ، من حيث أنها تحمل نفسها محل امتلاك مباشر ، غير لفظى للشئ ذاته . إنها نتقذنا من إزعاج لابوتانات* Laputans سويقت لفظى للشيء ذاته . الذين يحملون على ظهورهم صخرة مليئة بكل الأشياء التى قد يحتاجونها في المناقشة ، ويرفعون هذه الأشياء عالياً بعضهم لبعض كطريقة للكلام . لكن مثلما يأخذ الطفل في تعلم هذه الدروس بصورة لا واعية في مجال اللغة ، فإنه كذلك يأخذ في تعلمها في عالم الجنسية . فوجود الأب ، الذى يرمز إليه القضيب ، يعلم الطفل أنه لابد أن يأخذ مكاناً في العائلة يتحدد بالاختلاف بين الجنسين ، بالاستبعاد (لا يمكن للطفلة أن تكون عشيقه والداها) ، وبالغياب (لابد للطفل أن يتخلى عن روابطه السابقة بجسم أمه) . ويتوصل إلى إدراك أن هويته كذات تتأسس بعلاقات الاختلاف والتماثل بالذوات

* لابوتان : هو أحد سكان جزيرة لابوتيا Laputa الطائرة في رواية سويقت رحلات جاليفر - م

الأخرى حوله . ويقبول ذلك كله ، ينتقل الطفل من خانة الخيال إلى ما يسميه
لاكأن « النظام الرمزي » Symbolic order : أى البنية المعطاة سلفاً للدور
والعلاقات الاجتماعية والجنسية التى تشكل العائلة والمجتمع . إنه ، بتعبيرات
فرويد نفسه ، قد أُنجز بنجاح العبور المؤلم خلال عقدة أوديب .

ورغم ذلك ، فليس كل شيء على ما يرام تماما . لأن الذات التى تنبثق من
هذه العملية عند فرويد ، كما رأينا ، هى ذات « منقسمة » ، موزعة بشكل
جذرى بين الحياة الواعية للأناء والرغبة اللاوعية ، أو المكبوتة . هذا الكبت
الأولى للرغبة هو ما يجعلنا ما نحن عليه . ولابد للطفل الآن أن يستسلم لحقيقة
أنه لا يمكنه أبداً أن يصل مباشرة إلى الواقع ، وخصوصاً إلى جسد الأم الذى
أصبح الآن محرماً . لقد تم نفيه من هذا الامتلاك « الممتلئ » الخيالى إلى عالم
اللغة « الفارغ » . واللغة « فارغة » لأنها مجرد عملية لا تنتهى من الاختلاف
والغياب : وبدلاً من أن يكون قادراً على امتلاك أى شيء فى امتلاكه ، فإن الطفل
سيتحرك الآن ببساطة من دال إلى آخر ، على طول سلسلة لغوية من المفترض
أنها لا نهائية . فالدال يتضمن آخر ، وهذا الآخر يتضمن ثالث ، وهكذا إلى
ما لانتهية ad infinitum : لقد أقسح عالم المرأة « الاستعارى » مكانه لعالم
اللغة « الكنائى » . وعلى طول هذه السلسلة الكنائية من الدالات ، ستنتج
المعانى ، أو المدلولات ، لكن ما من شيء أو شخص يمكن أبداً أن يكون
« حاضراً » تماماً فى هذه السلسلة ، لأن تأثيرها ، كما رأينا مع ديريда ، هو
تقسيم والتمييز بين كل الهويات .

هذه الحركة المفترضة أنها لا نهائية من دال إلى آخر هى ما يعنيه لا كأن
بالرغبة . فكل رغبة تتبع من نقص ، تجهد للملئ باستمرار . واللغة الانسانية
تعمل بواسطة هذا النقص : غياب الأشياء الواقعية التى تشير إليها
العلامات ، حقيقة أن الكلمات لا يكون لها معنى الا بفضل غياب واستبعاد
كلمات أخرى . أن ندخل اللغة ، إذن ، يعنى أن نصبح فريسة للرغبة : أن
اللغة ، كما يلاحظ لا كأن ، هى « ما يجوف الوجود ليجمله رغبة » . اللغة
تقسم - تفصل articulates - امتلاء الخيالى : الآن لن يمكننا أبداً أن نجد
الراحة فى الشيء المفرد ، المعنى النهائى ، الذى سيضفى المعنى على ما عداه .
أن ندخل اللغة هو أن نفصل عما يسميه لا كأن « الواقعى » هذا المجال الذى

لا يمكن بلوغه والذي هو دائما أبعد من متناول الدلالة ، دائما خارج النظام الرمزي . اننا منقسمون بوجه خاص ، عن جسد الأم : فبعد الأزمة الأوديبية ، لن نعود أبدا قادرين على بلوغ هذا الشيء الثمين ، رغم أننا سنقضي حياتنا كلها تنصيده . وعلينا أن نقضي أمرنا بدلا من ذلك بأشياء بديلة ، بما يسميه لا كان « الشيء ١ . الصغيرة » « object little a » الذي نحاول به عبثا أن نسد الفجوة في مركز وجودنا ذاته . اننا نتحرك بين بدائل لبدائل ، استعارات لاستعارات ، عاجزين أبدا عن استعادة الهوية - الذاتية النقية (ولو متخيلة) والاكتمال الذاتى الذى عرفناه في الخيالى . وما من معنى أو موضوع « مفارق » (ترستندتال) سيشكل أساسا لهذا التوق الذى لا ينتهى - أو إذا كان ثمة مثل هذا الواقع المفارق ، فإنه القضيبي نفسه ، « الدال المفارق » كما يسميه لا كان . لكن هذا ليس في الحقيقة شيئا أو واقعا ، ليس هو العضو الجنسى الذكرى الفعلى : انه مجرد محدد فارغ للاختلاف ، علامة على ما يفصلنا عن الخيالى ويزرعنا في مكاننا المقدور سلفا داخل النظام الرمزي .

ان لا كان ، كما رأينا في مناقشتنا لغرويد ، يعتبر أن اللاوعى مبني كلفة . وليس هذا فقط لأنه يعمل بواسطة الاستمارة والكنائية : بل كذلك لأنه ، مثل اللغة نفسها بالنسبة لأنصار ما بعد - البنيوية ، ليس مكونا من علامات - معان مستقرة - بقدر ما هو مكون من دالات . فلو حلمت بحصان ، فليس واضحا على الفور ما يدل عليه ذلك : فقد تكون له معان عديدة متناقضة . قد يكون مجرد دال واحد ضمن سلسلة كاملة من الدالات لها ، بالمثل ، معان متعددة . أى أن صورة الحصان ليست علامة بالمعنى السوسيرى - فليس لها مدلول واحد محدد مربوط إلى ذيلها بإحكام - بل انها دال يمكن أن يرتبط بمدلولات عديدة مختلفة . وقد يحمل هو نفسه آثار الدالات الأخرى المحيطة به . (لم أكن واعيا ، حين كتبت العبارة السابقة ، بالتلاعب بالالفاظ المتضمن في كلمتى « حصان » و « ذيل » فقد تفاعل دال مع آخر ضد قصدى الواعى) . ان اللاوعى هو مجرد حركة ونشاط دائمين للدالات ، التى عادة ما تكون مدلولاتها أبعد من متناولنا لأنها مكتوبة . وهذا هو السبب في ان لا كان يتحدث عن اللاوعى على أنه « انزلاق المدلول أسفل الدال » على أنه اضطحلال وتبخر دائمان للمعنى ، على أنه نص « حدائى » غريب يكاد يكون غير قابل للقراءة ومن المؤكد أنه لن يكشف أبدا للتفسير أسرارته النهائية .

ولو كان هذا الانزلاق والاختفاء الدائم للمعنى صحيحين بالنسبة للحياة الواعية ، لما أمكننا أبداً بالطبع أن نتحدث بشكل متماسك على الإطلاق . لو كانت اللغة برمتها ماثلة أمامي حين اتحدث ، فإن يمكنني أن أتلفظ بشيء على الإطلاق . ومن هنا ، فإن الأنا ، أو الوعي ، لا يمكنه أن يعمل إلا عن طريق كبت هذا النشاط المتدفق ، مثبتاً الكلمات إلى المعاني بصورة مؤقتة . وبين الحين والآخر ، فإن كلمة من اللاوعي لا يريد لها تدس نفسها في خطابي ، وهذه هي زلة اللسان أو الهفوة الفرويدية الشهيرة . أما بالنسبة للكان ، فإن كل خطابنا هو زلة لسان بمعنى من المعاني : وإذا كانت عملية اللغة زلقة وملتبسة كما يوجب ذلك ، فلن يمكننا أبداً أن نعنى بدقة ما نقول وإن نقول أبداً بدقة ما نعنى . أن المعنى دائماً هو على نحو ما تقريب ، شبه خطأ ، أخفاق جزئي ، يمزج اللا - معنى واللا - تواصل ويحيلهما إلى معنى وحوار . لا يمكننا بالتأكيد أن نتلفظ بالصدق بطريقة « نقية » دون توسط : ونفس لغة لا كان المفترضة ، لغة اللاوعي القائمة بذاتها ، يقصد منها الإيحاء بأن أي محاولة لفعل معنى مكتمل ، لا تشويه شائبة بالكلام أو بالكتابة هي وهم قبل - فرويدي . أننا نحقق ، في الحياة الواعية ، معنى معيناً لأنفسنا على أنها ذات موحدة ، ومتماسكة بدرجة معقولة ، وبدون ذلك يكون الفعل مستحيل . لكن ذلك كله يجرى فقط على المستوى « الخيالي » للانا ، التي لا تدو أن تكون قمة جبل جليد الذات الإنسانية المعروفة للتحليل النفسي . أن الأنا هي وظيفية أو أثر لذات مبعثرة دوماً ، ليست أبداً متطابقة مع نفسها ، مشدودة على طول سلاسل الخطابات التي تؤسسها . وثمة انقسام جذري بين هذين المستويين للوجود -- فجوة تتمثل بأشد الطرق درامية في فعل الإشارة إلى نفس في عبارة . فحين أقول « أنا غداً سأجزئ نجيل المرج » ، فإن الـ « أنا » التي انطقها هي نقطة مرجعية قابلة للفهم على الفور ، ومستقرة بدرجة معقولة تعطى فكرة خاطئة عن الأعماق المظلمة للـ « أنا » التي تقوم بالنطق . « أنا » الأولى تعرفها النظرية اللغوية باسم « ذات المنطوق » Subject of the enunciation الذي تحدده العبارة ، أما « أنا » الثانية ، الأنا التي تتكلم العبارة ، فهي « الذات الناطقة » (ذات النطق) Subject of the enunciating أي ذات فعل الكلام نفسه . وخلال عملية الكلام والكتابة ، يبدو أن هاتين تحققان نوعاً متسرعاً من الوحدة ، لكن هذه الوحدة من نوع خيالي . لأن « الذات الناطقة » ، أي الشخص الأسمى الفعلي الذي

يتكلم ، أو يكتب ، لا يمكنه أبدا أن يمثل نفسه تماما فيما يقال : فما من علامة سيمكتها ، إذا شئت ، أن تلخص وجودى برمته ولا يمكننى أن أشير designate إلى نفسى فى اللغة الا بضمير مناسب . والضمير « أنا » يقوم مقام الذات المراوغة أبدا ، التى ستتزلق دوما من خلال شبكات أى قطعة معينة من اللغة . وهذا يعادل القول بأننى لا يمكننى أن « أعنى » وأن « أوجد » فى أن واحد . ولكى يؤكد هذه النقطة ، فإن لا كان يعيد بجسارة كتابة مقولة ديكرت « أنا أفكر ، إذن فأنا موجود » على النحو التالى : « أنا لا أوجد حيث أفكر ، وأفكر حيث لا أوجد » .

ثمة تشابه مثير للاهتمام بين ما وصفناه لتوتنا وبين « أفعال النطق » تلك المعروفة باسم الأدب . ففى بعض الأعمال الأدبية ، وخصوصا فى فن القص الواقعى ، ينجذب اهتمامنا كقراء ليس إلى « فعل النطق » إلى كيف يقال شيء ما ، من أى موقع يقال ولأى هدف يضمه أمامه ، بل ينجذب ببساطة إلى ما يقال ، إلى المنطوق نفسه . وأى منطوق « مجهول المؤلف » من هذا النوع من المرجح أن تكون له سلطة أكبر ، أن ينال موافقتنا بشكل أسهل ، من منطوق يجذب الانتباه إلى الكيفية التى يتركب بها المنطوق فعلا . فلفظة وثيقة قانونية أو مرجع علمى قد تترك فنيا انطبعا أو حتى تخيفنا لأننا لا نرى كيف جاءت اللغة إلى موضعها فى المقام الأول . ولا يسمح النص للقارئ بأن يرى كيف اختيرت الحقائق التى يتضمنها ، وما الذى استبعد ، ولماذا تم ترتيب هذه الحقائق بهذه الطريقة المعينة ، وما الافتراضات التى حكمت هذه العملية ، وما أشكال العمل التى دخلت فى تشكيل النص ، وكيف كان يمكن لهذا كله أن يكون مختلفا . هكذا يكمن جزء من سلطة تلك النصوص فى أخفائها لما يمكن تسميته بأنماط انتاجها ، أى كيف أصبحت ما هى عليه ؛ بهذا المعنى ، فإنها تحمل تشابها غريبا بحياة الأنا الإنسانية ، التى تزدهر عن طريق كبت عملية تكوينها ذاتها . وبالمقابل ، فإن الكثير من الأعمال الأدبية الحديثة تجعل من « فعل النطق » ، أى عملية انتاجها ذاتة ، جزءا من « مضمونها » الفعلى . وهى لا تحاول تمرير نفسها على أنها ليست موضع تساؤل ، مثل علامة بارت « الطبيعية » بل كما يقول الشكليون « تعرى أداة » تكوينها ذاتة . وهى تفعل ذلك حتى لا تؤخذ خطأ على أنها صدق مطلق - حتى بتشجيع القارئ على التأمل نقديا فى الطرق الجزئية ، الخاصة التى تقيم بها

الواقع ، وبذلك يدرك كيف كان يمكن لهذا كله أن يحدث بطريقة مخفية .
والفضل مثال لذلك الأدب ربما كان دراما برتولت بريخت ، لكن هناك أمثلة
كثيرة متاحة في الفنون الحديثة ، وليس أقلها الأفلام . ففكر ، من جهة ، في فيلم
هوليوودي نمطى يستخدم الكاميرا ببساطة كنوع من « النافذة » أو العين
الثانية التي يتأمل المشاهد من خلالها الواقع - في فيلم يثبت الكاميرا ويسمح
لها ببساطة أن « تسجل » ما يحدث . أننا ، أثناء مشاهدة مثل هذا الفيلم ،
نميل إلى نسيان أن « ما يحدث » لا « يحدث » في الحقيقة ، بل انه بناء
Construct شديد التعقيد ، يتضمن أفعال وافتراضات عدد كبير من الناس .
ثم فكر ، من جهة أخرى ، في سلسلة مشاهد سينمائية تتدفق فيها الكاميرا
بقلق ، بعصبية من شيء إلى آخر ، ملتقطة لقطة قريبة على شيء لتهمك وتلتقط
شيئا آخر ، مبرزة هذه الأشياء بصورة قهرية من زوايا عديدة مختلفة قبل أن
لتنقل مبتعدة ، بطريقة لا تشفى الغليل ، لتبرز شيئا آخر . لن يكون هذا اجراء
طليعيا بوجه خاص ، لكن ذلك حتى يبرز على نقىض النوع الاول من الافلام ،
كيف أن نشاط الكاميرا ، طريقة تصوير المشهد ، قد « احتلت مكان
الصدارة » ، وبذلك لا يمكننا كمشاهدين أن نكتفى بمجرد التحديق خلال هذه
العملية الاحكامية إلى الأشياء ذاتها^(٢) . « ومضمون » تتابع المشاهد يمكن
ادراكه على أنه فجاج منظومة نوعية من الأدوات التقنية ، وليس كواقع
« طبيعي » او معطى تكون الكاميرا موجودة ببساطة لكي تعكسه . ان
« المدلول » - أى « معنى » تتابع المشاهد - هو نتيجة « للدال » - أى التقنيات
السينمائية - بدل أن يكون شيئا سابقا عليه .

ولكى نواصل متابعة تضمينات فكر لا كان بالنسبة للذات الانسانية ،
سيكون علينا أن ننعطف انعطافة وجيزة عبر مقال شهير كتبه تحت تأثير
لا كان الفيلسوف الماركسي الفرنسى لوى التوسير Louis Althusser . ففي
مقال « الايديولوجيا واجهزة الدولة الثقافية » Ideology and Ideological
State Apparatuses المتضمن في كتابه لعينين والفلسفة (١٩٧١) Lenin
and Philosophy يحاول التوسير إلقاء الضوء ، بمساعدة ضمنية من نظرية
لا كان في التحليل النفسى ، على عمل الايديولوجيا في المجتمع . كيف يتأتى ،
كما يتسامل المقال ، أن تصل الذوات الانسانية في العادة إلى الاستسلام
للإيديولوجيات السائدة لمجتمعاتها - وهى إيديولوجيات يعتبرها التوسير

حاسبة للابقاء على سلطة طبقة حاكمة ؟ عن طريق أى آليات يجرى ذلك ؟ لقد نظر إلى التوسير أحيانا على أنه ماركسى « بنيرى » من حيث أن الأفراد الانسانيين هم بالنسبة له نتاج محددات اجتماعية كثيرة مختلفة ، وبذلك ليس لهم وحدة جوهرية . ويقدر ما يقتضى علم للمجتمعات الانسانية ، يمكن دراسة هؤلاء الأفراد كمجرد وظائف ، أو تأثيرات ، لهذه البنية الاجتماعية أو تلك . على أنهم يشغلون مكانا في نمط انتاج ، على أنهم أعضاء في طبقة اجتماعية محددة إلى آخره . لكن هذه بالطبع ليست الطريقة التى نخبر بها أنفسنا فعليا على الإطلاق فنحن نميل إلى رؤية أنفسنا بدلا من ذلك على أننا أفراد أحرار ، موحدين ، مستقلين ذاتيا ، ومتجددين ذاتيا ، وما لم نفعل ذلك فسوف نكون عاجزين عن لعب ادوارنا في الحياة الاجتماعية . وبالنسبة للتوسير ، فإن ما يتبع لنا أن نخبر أنفسنا على هذا النحو هو الايديولوجيا . فكيف نفهم ذلك ؟

بقدر ما يتعلق الأمر بالمجتمع ، فأننى كفرد قابل للاستغناء عنى تماما . لا شك أن أحدا عليه أن ينجز الوظائف التى أقوم بها (الكتابة ، التدريس ، القاء المحاضرات ، وما إلى ذلك) ، حيث أن للايديولوجيا دور حاسم تلعبه في اعادة انتاج هذا النوع من النسق الاجتماعى ، لكن ما من سبب خاص يحتم أن أكون أنا هذا الفرد . واحد الأسباب التى لا تجعل هذه الفكرة تدفعنى إلى الانضمام إلى سيرك أو إلى تعاطى جرعة زائدة هو أن هذه ليست عادة الطريقة التى أخبر بها هويتى الخاصة ، ليست الطريقة التى « أقضى بها » حياتى فعلا . أنا لا أشعر بأننى مجرد وظيفة لبنية اجتماعية يمكنها أن تضى بدونى ، رغم أن ذلك يبدو صادقا حين أحلل الموقف ، بل أشعر أننى شخص له علاقة ذات مغزى بالمجتمع وبالعالم كله ، علاقة تمنحنى حسا بالمعنى والقيمة يمكننى من التصرف بطريقة قصدية . فكان المجتمع ليس مجرد بنية لا شخصية بالنسبة لى ، بل « ذاتا » « تخاطبنى » أنا شخصا . تعترف بى ، تقول لى أننى ذو قيمة ، وبذلك تحيلنى بنفس فعل الاعتراف هذا إلى ذات حرة ، مستقلة . وأبدأ فى الشعور ، ليس بالضبط كأن العالم يوجد من أجل أنا وحدى ، بل كأنه « متمركز » حولى بطريقة ذات دلالة ، وأنا بدورى « متمركز » حوله بطريقة ذات دلالة . والايديولوجيا ، بالنسبة للتوسير ، هى منظومة المعتقدات والممارسات التى تحدث هذا التمركز . أنها أكثر رقيا ، ومراوغة ، ولا وعيا بكثير من منظومة من المذاهب الصريحة : أنها نفس الوسيط الذى

« أفضى » به علاقته مع المجتمع ، مجال العلامات والممارسات الاجتماعية التى تربطنى بالبنية الاجتماعية وتكسبنى إحساساً بالهدف والهوية المتماشكين .^{٢٠} والايديولوجيا ، بهذا المعنى ، قد تتضمن فعل الذهاب إلى الكنيسة ، والتصويت ، وترك النساء يسبقننى فى الدخول من الأبواب ، وقد تشمل ليس فقط تقضيلاتى الواعية مثل اخلاصى العميق للملكية بل الطريقة التى أرتدى بها ملابسى ونوع السيارة التى أقودها ، وصورى اللا وعية بعمق عن الآخرين وعن نفسى .

بعبارة أخرى ، فإن ما يفعله التوسير هو إعادة التفكير فى مفهوم الايديولوجيا فى علاقتها بـ « الخيال » عند لا كان . لأن علاقة الذات الفردية بالمجتمع ككل فى نظرية التوسير أشبه بعلاقة الطفل الصغير بصورته فى المرآة عند لا كان . ففى كلتا الحالتين ، تستمد الذات الإنسانية صورة موحدة بشكل مرض عن نفسها عن طريق التوحد بموضوع يعكس هذه الصورة فيعيدها اليها فى حلقة مغلقة ، نرجسية . وفى كلتا الحالتين ، أيضاً ، تتضمن هذه الصورة اساءة ادراك ، حيث انها تضيف المثالية على وضع الذات الواقعى . فالطفل ليس متكاملًا فعلاً كما توحى صورته فى المرآة ، وأنا لست فعلاً تلك الذات المتماشكة ، المستقلة ، الذاتية التجدد التى أعرفها عن نفسى فى المجال الايديولوجى ، بل أننى الوظيفة « المزاحة عن المركز » لعدة محددات اجتماعية . ولدى افتتانى كما يجب بالصورة التى ألقاها عن نفسى ، فإننى أخضع نفسى لها ، وعن خلال هذا « الاخضاع » Subjection أصبح ذاتا Subject* .

سيتفق معظم المعلقين الآن على أن مقال التوسير الموحى به عيب خطير . إذ يبدو ، على سبيل المثال ، أنه يفترض أن الايديولوجيا لا تعدو كثيراً كونها قوة قمعية تخضعنا ، دون اناحة مجال كاف لحقائق الصراع الايديولوجى ، وهو يتضمن بعض اساءات التفسير الخطيرة للاكان . ورغم ذلك فإنه محاولة لظهار ارتباط نظرية لاكان بموضوعات تتجاوز غرفة العيادة ، وهو يرى ، عن حق ، أن هذا المجموع من الأعمال له تضمينات بعيدة المدى

* تلاعب لغفى يؤكد فكرة لا كان وفرويد فالذات subject تصبح ذاتاً من خلال قبولها للسلطة أى اخضاعها لها subjection - م

بالنسبة لمجالات متنوعة تتجاوز التحليل النفسى ذاته . وفى الحقيقة ، فإن لاكان باعادته تفسير الفرويدية فى علاقتها باللغة ، التى هى نشاط اجتماعى بارز ، يتيح لنا استكشاف العلاقات بين اللاوعى وبين المجتمع الانسانى . وأحدى الطرق لوصف عمله هى القول بأنه يجعلنا ندرك أن اللاوعى ليس نوعاً من الاقليم الخاص المهتاج ، الصخاب « داخلنا » ، بل أنه أثر لعلاقاتنا أهدنا بالآخر . أن اللاوعى ، إذا شئت ، « خارجنا » وليس « داخلنا » - أو بالأحرى يوجد « بيننا » كما تقفل علاقاتنا . وهو مراوغ ليس لأنه مدفون عميقاً داخل عقولنا ، بل لأنه نوع من الشبكة الشاسعة ، المتشابكة التى تحيط بنا وتنسج نفسها خلالنا ، ومن ثم لا يمكن أبداً تثبيتها . وأفضل صورة لهذه الشبكة ، التى تتجاوزنا وهى فى نفس الوقت ذات المادة التى صنعنا منها ، هى اللغة نفسها ، وفى الواقع فإن اللاوعى بالنسبة لاكان هو أثر خاص للغة ، عملية رغبة يدير حركتها الاختلاف . حين ندخل النظام الرمزى ، فإننا ندخل إلى اللغة ذاتها ، إلا أن هذه اللغة ، بالنسبة للاكان مثلاً بالنسبة للبنويين ، ليست أبداً شيئاً تحت سيطرتنا الفردية بشكل كامل . بل على التقيض ، وكما رأينا ، فإن اللغة هى ما يقسمنا داخلياً ، بدل أن تكون أداة نكون قادرين بثقة على استخدامها . أن اللغة دائماً تسبقنا فى الوجود : أنها دوماً « فى مكانها » بالفعل ، منتظرة أن تحدد لنا أماكننا نحن داخلها . إنها جاهزة وفى انتظارنا شأنها شأن أبوينا ، وإن نتملكها تماماً أبداً أو نخضعها لغاياتنا الخاصة ، مثلاً لن نستطيع أبداً أن ننفذ عنا الدور المسيطر الذى يلعبه أبائنا فى تأسيسنا . اللغة ، اللاوعى ، الأبوان ، النظام الرمزى : هذه المصطلحات ليست مترادفة تماماً عند لاكان ، لكنها وثيقة التحالف . وأحياناً ما يتحدث عنها على إنها « الآخر » على إنها ذلك الذى ، على غرار اللغة ، يكون دائماً خارجنا وسوف يقلت منا دوماً ، ذلك الذى جاء بنا إلى الوجود كذوات فى المقام الاول لكنه دوماً يقلت من قبضتنا . لقد رأينا أن رغبتنا اللاوعية ، بالنسبة للاكان ، موجهة نحو هذا الآخر ، فى شكل واقع نهائى الاشباع لا يمكننا أن نناله أبداً ، لكنه صحيح بالنسبة للاكان أن رغبتنا دائماً ما نطلقها من الآخر أيضاً على نحو ما . إننا نرغب فيما يرغبه لنا الآخرون بصورة لاوعية - والدانا ، على سبيل المثال ، ولا يمكن للرغبة أن تحدث إلا لأننا مشتبهون فى علاقات لغوية ، وجنسية ، واجتماعية - كل مجال « الآخر » - تولدها .

إن لاكان نفسه لا يهتم كثيراً بالمفردى الاجتماعى لنظرياته ، وهو لا « يحل » بالتاكيد مشكلة العلاقة بين المجتمع واللا وعى . الا أن الفرويدية ككل تمكنا فعلا من طرح هذا السؤال ، وأود الآن أن أخصه على أساس مثال أدبى عيى ، هو رواية د. هـ لورنس D. H. Lawrence « أبناء وعشاق Sons and Lovers » . حتى النقاد المحافظون ، الذين يشكون في أن عبارات من قبيل « عقدة أوديب » هي رطانة غريبة ، يعترفون أحيانا بأن ثمة شيئا يعمل في هذا النص يشبه بدرجة ملحوظة دراما فرويد الشهيرة . (من المثير للاهتمام ، بالمناسبة ، كيف يبدو النقاد ذوى العقلية المحافظة راضين تماما باستعمال رطانة من قبيل « الرمز » و « المفارقة الدرامية » و « كثيف النسيج » بينما يظنون مقاومين بشكل غريب لمصطلحات من قبيل « الدال » و « الإزاحة عن المركز ») . في وقت كتابة « أبناء وعشاق » ، كان لورنس ، بقدر علمنا ، يعرف شيئا عن عمل فرويد نقلا عن زوجته الألمانية فريدا ، لكن لا يبدو أن ثمة دليلا على أنه كان مطالعا عليه بشكل مباشر أو مفصل ، وهي حقيقة يمكن اعتبارها تأكيدا مستقلا مددهشا لمذهب فرويد . لأن من المؤكد أن « أبناء وعشاق » ، دون أن تبدو واعية بذلك على الإطلاق ، هي رواية أدبية عميقة : إذ أن بول موريل Paul Morel الذى ينام في فراش واحد مع أمه ، يعاملها برقعة عاشق ويشعر بعماء شديد تجاه أبيه ، وينمو ليصبح موريل الرجل ، غير القادر على الحفاظ على علاقة متحفقة مع امرأة ، وفى النهاية يحقق افلاتا ممكنا من هذا الشرط بقتل أمه في فعل ملتبس ، من الحب ، والانتقام ، وتحرير الذات . والسيدة موريل ، بدورها ، تفار من علاقة بول مع ميريام Miriam ، وتتصرف كمحبيقة منافسة . ويرفض بول ميريام من أجل أمه ، لكنه يرفض لميريام فإنه بصورة لا واعية يرفض أمه فيها ، فيما يشعر بأنه تملكية ميريام الروحية الخائفة .

الا أن تطور بول السيكلوجى لا يجرى في فراغ اجتماعى . فوالده ، والتر موريل Walter Morel عامل منجم ، بينما أمه من طبقة اجتماعية أعلى قليلا . وتأخذ السيدة موريل على عاتقها إلا يتبع بول والده إلى المنجم ، وتريده أن يتولى وظيفة كهنوتية بدلا من ذلك . وهي نفسها تبقى في المنزل كربة منزل : وترتبية عائلة آل موريل جزء مما يعرف بيته « التقسيم الجنسى للعمل » ، الذى يأخذ في المجتمع الرأسمالى شكل الأب الذى يستخدم كقوة عمل في العملية الانتاجية بينما تترك الأم لتقدم « الزاد » المادى والعاطفى له ولقوة عمل

المستقبل (الأطفال) . وغربة السيد موريل عن الحياة العاطفية المكثفة في المنزل ترجع جزئياً إلى هذا التقسيم الاجتماعي - وهو تقسيم يستلزم من أطفاله ، ويجعلهم أقرب عاطفياً إلى الأم . وإذا كان عمل الأب ، مثلاً في حالة والتر موريل ، مجهوداً وقمعياً بشكل خاص ، فمن المرجح أن يتضاؤل دوره في العائلة بدرجة أكبر : إذ يدفع موريل إلى الاقتصاد على إقامة الاتصال الانساني مع أطفاله من خلال مهاراته العملية الخاصة بالمنزل . فضلاً عن ذلك ، فإن افتقاره إلى التعليم ، يجعل من الصعب عليه أن يعبر عن مشاعره ، وهي حقيقة تزيد المسافة بينه وبين عائلته إلى مدى أبعد . وتساعد الطبيعة المرحقة ، الفظة الانضباط ، لعملية العمل على أن تخلق فيه حدة طبع منزلية وعنف يدفع الأطفال أعماق إلى أحضان أمهم ، ويستثير فيها تملكا غيوريا لهم . ولكي يوازن وضعه الدوني في العمل ، يكافح الأب لفرض سلطة ذكر تقليدية في المنزل ، وبذلك يزيد من غربة الأطفال عنه .

وفي حالة الزوجين موريل ، يزداد تعقيد هذه العوامل الاجتماعية ، بالتمايز الطبقي بينهما . إذ يتميز موريل بما تعتبره الرواية سمات بروتستانتية مميزة هي الجلالة ، والجسمانية ، والسلبية : ان، أبناء وعشيق تصور عمال المناجم على أنهم كائنات من العالم السفلي تحيا حياة الجسم لا العقل . وهذا تصوير غريب ، إذ في عام ١٩١٢ ، العام الذي أنهى فيه لورنس الكتاب ، شن عمال المناجم أضخم اضطراب شهدته بريطانيا حتى ذلك الحين . وبعد عام واحد ، في عام نشر الرواية ، كانت نتيجة أسوأ كارثة مناجم خلال قرن كامل مجرد غرامة تافهة لإدارة مهمة إهمالا جسيماً ، وبدت في الهواء في كل مكان نذر الحرب الطبقية في جميع أرجاء مناجم الفحم البريطانية . هذه التطورات ، بكل ما تحمله من وعى سياسي حاد وتنظيم معقد ، لم تكن من عمل حقلي بلا عقل . اما السيدة موريل (وربما كان مما له مغزى أننا لا نميل إلى استخدام اسمها الأول) فتتحدث من الطبقة المتوسطة الدنيا ، حسنة التعليم بدرجة معقولة ، وبارعة ، وذات عزيمة . ومن ثم فإنها ترمز إلى ما قد يأمل في تحقيقه بول اليافع ، الحساس ، الفنى النزعة : فتحوله العاطفي من الأب إليها هو ، بشكل لا يتفهم ، تحول عن العالم البائس ، الاستغلاي لمناجم الفحم صوب حياة الوعي المتحرر . وما يفترض أنه التوتر المأساوي الذي يجد بول نفسه عندئذ واقعا في أحبولة ، والذي يكاد يدمره ، ينبع من حقيقة أن أمه

- نفس مصدر الطاقة الذى يدفعه بطموح إلى ما هو أبعد من المنزل وفوهة النجم - هى فى نفس الوقت القوة العاطفية العاتية التى تشده إلى الوراء .

لا حاجة ، إذن ، لأن تصبح القراءة التحليلية - النفسية للرواية بديلاً عن التفسير الاجتماعى لها . أننا ، بالاحرى ، نتحدث عن جانبين أو وجهين لوضع إنسانى واحد . وبإمكاننا أن نناقش صورة بول « الضميمة » ، لآبيه والصورة « القوية » ، لأمه بكلا العبارات الأدبية والطبقية ، يمكننا أن نرى كيف أن العلاقات الانسانية بين أب غائب ، عنيف ، وأم طموحة . متطلبة عاطفياً وبين طفل حساس قابلة للفهم بالنسبة للعمليات اللا واعية وكذلك بالنسبة للعلاقات وقوى اجتماعية معينة . (وبالطبع ، فإن بعض النقاد لن يجدوا أيًا من المقاربتين مقبولة ، وسيختارون قراءة « انسانية » للرواية بدلاً منها . وليس من السهل ، معرفة ما هو هذا « الانسانى » ، الذى يستبد الأوضاع الحياتية العينية للشخصيات ، وظائفهم وتواريخهم ، الدلالة العميقة لعلاقاتهم وهوياتهم الشخصية ، ونشاطهم الجنى وما إلى ذلك .) الا أن هذا كله مازال قاصراً على ما يمكن تسميته « تحليل المضمون » ، وينظر إلى ما قال وليس إلى كيفية قوله ، إلى « التيمة » وليس إلى « الشكل » . لكن بإمكاننا أن نحمل هذه الاعتبارات إلى « الشكل » نفسه - إلى أمور من قبيل كيف تنقل الرواية وتبين حكايتها ، كيف ترسم الشخصيات ، وأى وجهة نظر قصصية تتبنى . ويبدو بديهيًا ، مثلاً ، أن النص نفسه يتوحد مع ، ويدعم ، وجهة نظر بول الخاصة ، وذلك بدرجة كبيرة ، لكن ليس بشكل كامل بآية حال : فحيث أن القصة ترى أساساً من خلال عينية ، فليس لدينا مصدر شهادة حقيقى سواء . وبينما يتقدم بول إلى صدارة القصة ، يتراجع أبوه إلى الخلفية . كذلك فإن الرواية عموماً أكثر « داخلية » فى معالجتها للسيدة موريل مما هى بالنسبة لزوجها ، وفى الحقيقة ، فإننا قد نجادل بأننا منظمة بطريقة تميل إلى تسليط الضوء عليها وجعله فى الظلام ، وهى أداة شكلية تدعم وجهات نظر البطل الخاصة . وبعبارة أخرى ، فإن نفس الطريقة التى تتبنين بها القصة ، تتأمر بدرجة معينة مع لا وعى بول الخاص : فليس من الواضح لنا ، مثلاً ، ما إذا كانت ميريام كما تقدم فى النص ، من وجهة نظر بول الخاصة إلى حد كبير ، تستحق فعلاً نفاذ الصبر المزعج الذى تثيره فيه ، وقد كان لدى كثير من القراء احساس قلق بأن الرواية « جائرة » تجاهها بطريقة ما . (وقد شاركت ميريام

الواقعية ، جيسى تشيمبرز Jessie Chambers بحرارة في هذا الرأي ، لكن هذا لا يقيم ولا يؤخر بالنسبة لفرضنا الحالي) . فكن كيف لنا أن نكسب هذا الاحساس بالظلم قيمة ، طالما كانت وجهة نظر بول الخاصة هي التي « تحتل مكان الصدارة » بشكل متنسق باعتبارها مصدرنا للدلائل التي يفترض أنها موثوقة ؟

ومن جهة أخرى ، هناك جوانب من الرواية يبدو أنها تسير في اتجاه معاكس لهذا التقديم « المفروض » ، فكما عبر هـ . م . دالسكى H. M. Daleski بطريقة متفهمة فإن : « وزن التعليق العدائى الذى يوجهه لورنس ضد موريل يوازنه التعاطف اللا واعى الذى يقدم به دراميا ، بينما الحفاوة المكشوفة بالسيدة موريل تعاكسها خشونة شخصيتها في الفعل »^(٤) . بالعبارات التي استخدمناها عن لاكان ، فإن الرواية لا تقول بالضبط ما تعنيه أو تعنى ما تقول . وهذا نفسه يمكن وضعه في الحسيان جزئيا بعبارات التحليل النفسى : فعلاقة الطفل الأوديبية بأبيه علاقة ملتبسة ، لأن الأب محبوب وفي نفس الوقت مكروه بطريقة لا واعية بوصفه غريبا ، وسوف يسعى الطفل لحماية الأب من العدوانية اللا واعية لديه تجاهه . الا أن سببا آخر لهذا الالتباس ، هو أن الرواية ترى جيدا جدا على أحد المستويات أن بول رغم أنه لابد أن يرفض عالم عمال المناجم الضيق العنيف من أجل مشروعه للدخول في وعى الطبقة المتوسطة ، فإن هذا الوعي لا يجب الاعجاب به تماما بأية حال . ففيه الكثير مما هو تسلطى وينفى الحياة مثلما فيه ما هو قيم ، كما يمكننا أن نرى في شخصية السيدة موريل ، أن والتر موريل ، هكذا يخبرنا النص ، هو الذى « أنكر الرب الذى بداخله » ، لكن من الصعب أن نشعر أن هذا الاقحام الثقيل من جانب المؤلف . مع كونه جديا ومتطفلا ، يستحق العناء فعلا . لأن نفس الرواية التي تخبرنا بهذا تريبا العكس كذلك ، فهي تدربنا الطرق التي يظل بها موريل حيا فعلا ، ولا يمكنها منعنا من رؤية كيف أن خوفه يرتبط بدرجة كبيرة بنفس تنظيمها القصصى ، وهي تتحول ، كما هي الحال ، عنه إلى ابنه ، وهي تريبا أيضا ، عن قصد أو عن غير قصد ، أن موريل حتى لو كان فعلا قد « أنكر الرب الذى بداخله » فإن اللوم لا يقع عليه في النهاية بل على الرأسمالية الضارية التي لا تجد له استخداما أفضل من كونه ترسا في عجلة الإنتاج . ويول نفسه ، بكل عزمه على انتزاع نفسه من عالم الأب ، لا يمكنه أن

يرواجه هذه الحقائق ، وكذلك لا تستطيع الرواية أن تفعل ، صراحة : إن لورنس وهو يكتب إيفاء وعشاق لم يكن يكتب فقط عن الطبقة العاملة بل كان كذلك يكتب طريق خروجه منها . لكن في حوادث موجية من قبيل التناغم الشمل الأخير بين باكستر دوز Baxter Daues (وهو الشخصية الموازية لموريل من نواح معينة) وبين زوجته الغريبة كلارا Clara تقوم الرواية « بشكل لا واع » بالتعويض عن رفعها لمنزلة بول (الذى تظهره هذه الحادثة في ضوء أكثر سلبية) على حساب والده . الا أن تعويض لورنس النهائى عن موريل سيكون ميللورز Mellars البطل « الانثوى » ورغم ذلك فهو بطل مذكر قوى في عشيق الليدى تشاترلى Lady Chatterleys Lover أن بول لا تسمح له الرواية أبدا بأن يعبر عن نوع النقد الكامل ، المرتكبة أمه التى يبدو أن بعض الدلائل « الموضوعية » تشير إليها ، ورغم ذلك فإن الطريقة التى يجرى بها إضفاء الطابع الدرامى فعليا على العلاقة بين الأم والابن تسمح لنا برؤية لماذا يجب أن يكون الأمر كذلك .

بقراءة إيفاء وعشاق وعيننا على هذه الجوانب للرواية ، فإننا نبني ما يمكن أن نطلق عليه اسم « نص - باطن » Sub - Text للنص الذى يجرى ضمنها ، مرئى عند نقاط « اعراضية » Symptomatic معينة للإلتباس ، والمراوغة أو الإفراط في التوكيد ، وبإمكاننا نحن كقراء أن « نكتبه » حتى لولم تفعل الرواية نفسها . وكل الأعمال الأدبية تحتوى على واحد أو أكثر من هذه النصوص الباطنة ، وثمة معنى يمكن به الحديث عنها على أنها « لا وعى » العمل ذاته . ان استبصارات العمل ، مثلما الحال مع كل كتابه ، عميقة الارتباط بالجوانب التى يعنى عنها : إن ما لا يقوله ، وكيف لا يقوله ، قد لا يقل أهمية عما يعبر عنه ، فما يبدو غائبا ، أو هامشيا ، أو متضارب المشاعر فيه قد يقدم مفتاحا محوريا لمعانيه . ونحن لا نرفض ببساطة أو نقبل « ما تقوله الرواية » . مجادلين مثلا ، بين موريل هو البطل الحقيقى وأن زوجته هى الشخصية الشريرة . فوجهة نظر بول ليست غير ذات قيمة هذا ببساطة : فلا وجه للمقارنة بين أمه كمصدر أشد ثراء للعاطف من أبيه في الحقيقة . إنله ، بالأحرى ، ننظر فيما لا بد لتلك التقارير أن تخرسه أو تكبته بصورة حتمية ، ونفحص الطرق التى لا تكون بها الرواية متطابقة تماما مع نفسها . ان النقد التحليلى - النفسى ، بعبارة أخرى ، بإمكانه أن يفعل أكثر من

تصيد رموز القضيبي : إذ أن باستطاعته أن يقول لنا شيئا عن كيفية تشكل النصوص الأدبية فعليا ، وأن يكشف لنا شيئا من معنى هذا التشكل .



يمكن تقسيم النقد الأدبي التحليلي - النفسى بشكل واسع إلى أربعة أنواع ، تعتمد على ما تأخذه كموضوع لاهتمامها . إذ يمكنه أن يهتم بـ مؤلف author العمل أو بـ مضامين العمل ، أو بـ بنية الشكل ، أو بـ القارئ . وقد كان معظم النقد التحليلي - النفسى من النوعين الأولين ، الذين هما في الحقيقة الأكثر محدودية وإشكالية . فالتحليل النفسى للمؤلف هو أمر تخميني ، ويقع في نفس نوع المشكلات التي فحصناها عند مناقشة علاقة « قصد » المؤلف بالأعمال الأدبية . أما التحليل النفسى للـ « مضمون » - التعليق على الدوافع اللا واعية للشخصيات ، أو على الدلالة التحليلية - النفسية للأشياء أو الأحداث في النص - فله قيمة محدودة ، لكنه ، على طريقة المطاردة سيئة الصيت لرمز القضيبي ، غالبا ما يكون اختزاليا . وكانت مغامرات فرويد القليلة في مجال الأدب تندرج أساسا في هذين النمطين . فقد كتب كراسه رائعة عن ليوناردو دافينشي Leonardo da Vinci ومقالا عن تمثال « موسى » لميكلائيلو Michelangelo وبعض التحليلات الأدبية ، خصوصا عن رواية قصيرة بقلم الكاتب الألماني فيلهلم ينسين Wilhelm Jensen بعنوان جراديفا Gradiua هذه المقالات إما أنها تقدم تقريرا تحليليا - نفسيا عن المؤلف نفسه كما يتبدى في عمله ، أو تفحص أعراض اللا وعى في الفن كما يفعل المرء في الحياة . وفي كلتا الحالتين ، فإن « مادية » العمل الفني ذاته ، تكوينه الشكلى النوعى ، يميل إلى أن يلقى الإغفال .

ويعادل ذلك في عدم كفايته رأى فرويد المشهور في الفن : مقارنته له بالعصاب^(٥) . وما عناء بذلك هو أن الفنان ، مثل العصايبى ، يلقى الاضطهاد من جانب احتياجات غريزية قوية بشكل غير عادى تقوده إلى التحول عن الواقع إلى الفانتازيا . إلا أن الفنان ، على خلاف غيره من الفانتازيين ، يعرف كيف يعمل على ، ويشكل ، ويلطف أحلام يقظته الخاصة بطرق تجعلها مقبولة للآخرين - لأننا ، لكوننا أنانيين غيورين ، نميل في رأى فرويد إلى اعتبار أحلام يقظة الآخرين منفرة . والأمر المحورى لهذا التشكيل والتلطيف هو قوة الشكل

الفنى ، التى تقدم للقارئ أو المشاهد ما يسميه فرويد « اللذة - التمهيدية » ، Fore - pleasure التى تحدث استرخاء فى دفاعاته ضد تحقيق رغبات الآخرين وبذلك تتيح له أن يرفع كبحته ليرفه قهيرة ويجنى لذة محرمة من عملياته هو اللا واعية . ونفس الشيء يصدق تقريبا على نظرية فرويد فى النكات ، فى النكات وعلاقتها باللا وعى (١٩٠٥) Jokes and Their Relation to the Unconscious فالنكات تعبر عن دافع عدوانى أو ليبيدى محظور عادة ، لكن ذلك يصبح مقبولا اجتماعيا عن طريق « شكل » النكتة ، عن طريق بديقتها وتلاعبها اللفظى .

إذن ، فمسائل الشكل تدخل فعلا فى تأملات فرويد عن الفن ، لكن صورة الفنان كعصابى هى بلا شك صورة مفرطة التبسيط ، انها كاريكاتير المواطن المتماسك عن الرومانسى الشارد الذهن ، الذى أصابه مس القمر* . وما يفوق ذلك احياء بكثير بالنسبة لنظرية أدبية تحليلية - نفسية هو تعليق فرويد فى رائحته ، تفسير الأحلام (١٩٠٠) The Interpretation of Dreams حول طبيعة عملية الحلم . بالطبع فإن الأعمال الأدبية تتضمن جهدا واعيا ، بينما لا تفعل الأحلام ؛ وبهذا المعنى فانها تشبه الأحلام أقل مما تشبه النكات . لكن مع ابقاء هذا التحفظ فى ذهننا ، فإن ما يجادل به فرويد فى كتابه بالغ الدلالة ، أن « المواد الخام » للحلم ، أى ما يسميه فرويد « مضمونه الكامن » latent content هى رغبات لا واعية ، ومثيرات جسدية أثناء النوم ، وصور جمعت من خبرات النهار السابق ، لكن الحلم نفسه هو نتاج تحويل مكثف لهذه المواد ، يعرف بأنه « عمل الحلم » dream - work . وقد ألقينا بالفعل نظرة على آليات عمل الحلم ؛ انها تقنيات اللا وعى فى تكثيف وإزاحة مواد ، مقترنة بإيجاد طرق مفهومة لتقديمها . والحلم الذى ينتجه هذا الجهد ، الحلم الذى نتذكره فعلا ، يسميه فرويد « المضمون الظاهر » manifest content أن الحلم ، إذن ، ليس مجرد « التعبير » عن أو « إعادة إنتاج » اللا وعى ؛ فبين اللا وعى والحلم الذى نلهمه ، تدخلت عملية « انتاج » أو تحويل . ويعتبر فرويد أن « جوهر » الحلم ليس هو المواد الخام أو « المضمون الكامن » ، بل عمل الحلم نفسه ؛ وهذه « الممارسة » هى

* نوع من الجنون ينسب الخيال الشعبى إلى القمر ويرتبط بدورة القمر - م

موضوع تحليله . واحدى مراحل عمل الحلم ، المعروفة باسم « المراجعة الثانوية » secondary revision تتكون من اعادة تنظيم الحلم بحيث تقدمه في شكل حكاية متمسكة ومفهومة نسبيا . ان المراجعة الثانوية تصفى النفسية على الحلم ، وتلا فجواته ، وتلطف تناقضاته ، وتعيد تنظيم عناصره العشوائية إلى أمثلة أكثر تماسكا .

وأغلب نظرية الادب التى فحصناها حتى الآن فى هذا الكتاب يمكن اعتبارها شكلا من « المراجعة الثانوية » للنص الأدبى . ففى سعيها الحواذى للوصول إلى « الهارمونية » و « التماسك » و « البنية العميقة » أو « المعنى الجوهرى » ، تملأ تلك النظرية فجوات النص وتلطف من تناقضاته ، مستانسة جوانبه المتنافرة وبازعة فتيل تضارباته . وهى تفعل ذلك ، إذا شئت القول ، حتى يصبح النص أكثر سهولة فى « الاستهلاك » - حتى يهدم الطريق للقارئ الذى لن تذكره أية مخالفات غير مشروجة . وكثير من الدراسة الأدبية بوجه خاص مكرسة باصرار لهذا الغرض ، فهى « تحل » الالتباسات برشاقة وتحدد النص للفحص السلس من جانب القارئ . وهناك مثال متطرف لهذه المراجعة الثانوية ، رغم أنه مثال ليس غير نمطى تماما بالنسبة لكثير من التفسير النقدى ، الا وهو نوع التقرير عن قصيدة ت. س. اليوت الأرض الخراب الذى يقرأ القصيدة على أنها قصة فتاة صغيرة ركبت الزلاجة مع عمها الارشيدوق ، وغيّرت جنسها بضع مرات فى لندن ، واشتبتكت فى بحث عن الكأس المقدسة وانتهى بها الأمر بأن وقفت تصطاد متجهمه على حافة سهل قفر . لقد تم ترويض المواد المتباينة ، الملقسة لقصيدة اليوت إلى حكاية متماسكة ، وتوحيد الذوات الانسانية المبعثرة للعمل فى انا واحدة .

كذلك يميل جزء كبير من النظرية الأدبية التى اقينا عليها نظرة إلى النظر إلى العمل الأدبى بوصفه « تعبيراً » أو « انعكاساً » للواقع : أنه يمثل الخبرة الانسانية ، أو يجسد قصد المؤلف ، أو تعيد بنياته إنتاج بنيات العقل الانسانى . وبالمقابل ، فإن عرض فرويد للحلم يمكننا من رؤية العمل الأدبى ليس كانعكاس بل كشكل من الانتاج . فمثل الحلم ، يأخذ العمل « مواداً خاماً » معينة - اللغة ، النصوص الأدبية الأخرى ، طرق ادراك العالم - ويحولها بواسطة تقنيات معينة إلى منتج . والتقنيات التى يتم بها هذا الانتاج هى مختلف الأدوات التى نعرفها بأنها « الشكل الأدبى » . وخلال العمل على

مواده الأولية ، يعمل النص الأدبي إلى إخضاعها لشكله الخاص من المراجعة الثانية : وما لم يكن نصا « ثوريا » صحوة فينيجان ، Fennegans Wake ، فسوف يحاول تنظيمها إلى كل متماسك بدرجة معقولة ، وقابل للاستهلاك ، حتى لو لم ينجح دائما ، مثلما الحال مع ابتداء وعشاق . لكن ، مثلما يمكن تحليل ، وفك رموز ، وتفكيك نص - الحلم بطرق تكشف عن بعض من العمليات التي تنتج بواسطتها ، فذلك يمكن بالنسبة للعمل الأدبي . فالقراءة الساذجة للأدب قد تكتفى بالنتائج النصية نفسه ، مثلما انصت لتقريبك الأسر عن حلم دون أن أكلف نفسى عناء المزيد من تحصيله . وبالمقابل ، فإن التحليل النفسى ، بعبارة أحد مفسريه ، هو « تأويل للشك » : فاهتمامه ليس مجرد « قراءة نص » اللا وعى ، بل كشف العمليات ، عمل الحلم ، الذى أنتج بواسطته ذلك النص . ولكى يفعل ذلك ، فإنه يركز بوجه خاص على ما أطلق عليه المواضع « الاعراضية » فى نص - الحلم - التحريفات ، والالتباسات ، وضروب الغياب ، والحذف التى يمكن أن تقدم وسيلة قيمة بشكل خاص للوصول إلى « المضمون الكامن » ، أو الدوافع اللا واعية ، التى دخلت فى تكوينه . والنقد الأدبى ، كما رأينا فى حالة رواية لورنس ، يمكن أن يفعل شيئا مماثلا : إذ أنه بالالتفات إلى ما قد يبدو أنه مراوغات ، ومشاعر متضاربة ، ونقاط كثافة فى القصة - الكلمات التى ينطق بها ، والكلمات التى تقال بتكرار غير عادى ، وازدواجات وهفوات اللغة - يمكنه أن يبدأ فى الغوص خلال طبقات المراجعة الثانوية ويكشف شيئا من « النص - الباطن » الذى ، مثل رغبة لا واعية ، يخفيه العمل ويكشفه فى آن واحد . يمكنه ، بعبارة أخرى ، أن يهتم ليس فقط بما يقوله العمل ، بل كذلك بالكيفية التى يعمل بها ^(٢) .

وقد تابع بعض النقد الأدبى الفرويدى هذا المشروع الى مدى معين . فهى كتابه ديناميكيات الاستجابة الأدبية (١٩٦٨) The Dynamics of Literary Respanse يرى الناقد الأمريكى نورمان ن. هولاند Narman N. Halland مقتنيا أثر فرويد ، أن الأعمال الأدبية تحرك فى القارئ تفاعلا للخيالات اللا واعية وبلدفاعات الواعية ضدها . ويكون العمل ممتعا لأنه ، بوسائل شكلية ملتوية ، يحول أعرق مخاوفنا ورغباتنا إلى معان مقبولة اجتماعيا . وما لم « يلطف » هذه الرغبات عن طريق لفته وشكله ، متيحاً لنا تمكنا كافيا منها ودفاعا كافيا ضدها ، فسوف يصبح غير مقبول ، لكنه

سيصبح كذلك أيضا إذا اكتفى بتدعيم جوانب كبنتا . وهذا ، من الناحية الفعلية ، لا يعدو كثيرا أن يكون إعادة صياغة بقناع فرويدى للتعارض الرومانسى القديم بين المضمون المضطرب وبين الشكل المتناغم . أما الشكل الأدبى بالنسبة للنقاد الأمريكى سيمون ليسر Simon Lesser فى كتابه الفن القصصى والملاوعى (١٩٥٧) Fiction and the Unconscious فله « تأثير مطمئن » يقاوم القلق ويحتفى بالتزامنا بالحياة ، والحب ، والنظام . ومن خلاله ، طبقا ليسر ، فإننا « تكرم الأنا الأعلى » . لكن ماذا عن الأشكال الحداثية التى تنسف النظام ، وتخرب المعنى ، وتفجر ثقتنا بالنفس ؟ هل الأدب مجرد علاج ؟ يوحى عمل هولاند المتأخر بأنه يعتقد ذلك : فكتابه خمسة قراء يقرأون (١٩٧٥) Five Readers Reading يفحص الاستجابات اللاواعية للقراء تجاه النصوص الأدبية لكى يرى كيف يعدل هؤلاء القراء هوياتهم خلال عملية التفسير ، إلا أنهم بذلك يكتشفون وحدة مطمئنة فى أنفسهم . إن اعتقاد هولاند بأن من الممكن أن نجرد من حياة فرد « جوهرها ثابتا » للهوية الشخصية يدرج عمله ضمن ما يسمى باسم « سيكولوجيا - الأنا » ego - psychology الأمريكية - وهى طيبة مستأنسة من الفرويدية تصرف الانتباه عن « الذات المنقسمة » للتحليل النفسى الكلاسيكى وتسلمه بدلا من ذلك على وحدة الأنا . إنها سيكولوجيا تهتم بكيفية توافق الذات مع الحياة الاجتماعية : فمن خلال التقنيات العلاجية ، تتم « موامة » الفرد فى دوره الطبيعى ، الصحى كإدارى طموح لديه الماركة المناسبة للسيارة ، وتجرى « معالجة » أى سمات مزعجة من شخصيته يمكن أن تنحرف عن هذه القاعدة . مع هذا النوع من السيكولوجيا ، فإن الفرويدية التى بدأت كفضح وتحد لمجتمع الطبقة المتوسطة تصبح طريقة لتأكيد قيمها .

وهناك ناقدان أمريكيان مختلفان مدينان لفرويد هما كينيث بيرك Kenneth Burke الذى يمزج توفيقيا بين فرويد ، وماركس ، واللغويات لينتج رؤيته الموحية للعمل الأدبى بوصفه نوعا من الفعل الرمضى ، وهارولد بلوم Harold Bloom الذى استخدم عمل فرويد ليدشن واحدة من أكثر النظريات الأدبية جسارة خلال العقد الماضى . وما يفعله بلوم ، من الناحية الفعلية ، هو أنه يعيد كتابة التاريخ الأدبى على أساس عقدة أوديب . فالشعراء يعيشون فى قلق فى ظل شاعر « قوى » جاء قبلهم ، مثلما يضطهد الأبناء من جانب أبائهم ،

وأى قصيدة معينة يمكن أن تقرأ بوصفها محاولة للافلات من « قلق النفوذ » ، هذا ، عن طريق إعادة صياغتها المنهجية لقصيدة سابقة . والشاعر ، أسير خصوصته الأدبية - « سلفه » الذى يخصه ، سيسعى إلى تجريد هذه القوة من سلاحها عن طريق النفاذ إليها من الداخل ، بالكتابة بطريقة تراجع ، وتزيح ، وتعيد صياغة القصيدة السلف : بهذا المعنى يمكن قراءة كل القصائد باعتبارها كتابة لقصائد أخرى ، وبذلك فإنها « أساءة قراءات » أو « أساءة تقديرات » لها ، محاولات لصد قوتها الساحقة حتى يمكن للشاعر أن يفسح مجالاً لأصواته التخيلية الخاصة . وكل شاعر هو شاعر « متأخر » ، هو الأخير ضمن تقليد ؛ والشاعر القوى هو ذلك الذى يتمتع بشجاعة الاقرار بهذا التأخر ويشعر فى تدمير سلفه . وأى قصيدة ، فى الحقيقة ، لا تعدو أن تكون ذلك التدمير - أنها سلسلة من الأصوات ، يمكن النظر إليها على أنها استراتيجيات بلاغية وكذلك آليات دفاع تحليلية - نفسية ، لهدم وتجاوز قصيدة أخرى . أن معنى القصيدة هو قصيدة أخرى .

تمثل نظرية بلوم الأدبية عودة عاطفية ، متحدية إلى « التقاليد الرومانسية البروتستانتية من سبنسر وميلتون إلى بليك ، وشيلي ، وبيتس ، وهى تقاليد عزلتها السلالة المحافظة الأنجلو - كاثوليكية (دون ، وهربرت ، وبوب ، وجونسون ، وهو. بيكنز) التى وضع خطوطها التفصيلية البيت ، وليفيز وأتباعهما . هذه النزعة الفردية الرومانسية الشجاعة تتعارض بعنف مع الروح العام Ethos التشككي ، المناهض للإنسانية لعصر التفكير ، وقد دافع بلوم فى الحقيقية عن قيمة « الصوت » والعقيدة الشعرية الفردية ضد زملائه أتباع ديريدا فى بيل (هارتمان ، دى مان ، هيليس ميلر) . وأمله هو أن ينتزع من بين براثن نقد تفكيكى يحترمه من نواح معينة ، أن ينتزع إنسانية رومانسية تعيد أقرار المؤلف ، والقصيد ، وسلطة الخيال . هذه الانسانية ستلشن الحرب على « العدمية اللغوية الهادئة » التى يتبناها بلوم عن حق فى جانب كبير من التفكير الأمريكى ، متحولة عن مجرد الفك الذى لا ينتهى للمعانى المحددة إلى رؤية للشعر بوصفه ارادة وتوكيداً إنسانيين . والنقمة العسيرة ، القتالية ، المبشرة بنهاية العالم لكثير من كتاباته ، مع توليدها غير المؤلف لمصطلحات سرية esoteric هى شاهد على الاجهاد واليأس الذى يتخلل هذا المشروع . أن نقد بلوم يكشف بعنف مأزق الانسانى

الليبرالى أو الرومانسى الحديث - حقيقة انه ، من جهة ، لم يعد ممكنا الرجوع إلى ايمان انسانى هادىء ، ومتفائل بعد ماركس ، وفرويد ، وما بعد - البنيوية ، لكن ، من جهة أخرى ، فإن أى نزعة انسانية قد تلتقت ، مثل انسانية بلوم ، الضغوط المضمنة لتلك المذاهب ، من المحتمل لها أن تعرضها تلك المذاهب لمساومة وعدوى قاتلتين . أن معارك بلوم الملحمية في سبيل المعاملة الشعرية تحتفظ بالبهاء النفس لعصر ما قبل - الفرويدية ، لكنها قد فقدت براعتها : انها مشاحنات عائلية ، مشاهد احساس بالذنب ، والحسد ، والقلق ، والعدوان . وما من نظرية ادبية انسانية تتجاهل تلك الحقائق يمكنها أن تقدم نفسها على انها « حديثة » على نحو ذائع الشهرة على الاطلاق ، لكن أى نظرية من هذا القبيل تضم إلى ركبها تلك الحقائق من المقدور لها أن تجدها قد هدأت من روعها وفسدتها إلى الدرجة التى تصبح فيها قدرتها الخاصة على الاثبات اأرادية بشكل مختل تقريبا . أن بلوم يتقدم منحدرًا على درب غواية التفكير الأمريكى بما يكفى لجعله لا يستطيع معاودة التسلق إلى ما هو انسانى على نحو بطولى الا بمشاهدة نيتشوية لـ « ارادة القوة » و « ارادة الاقتناع » للخيال الفردى الذى من المقدور له أن يظل عشوائيا وايمانيا . في هذا العالم البطريركى المغلق من الآباء والأبناء ، يتمحور كل شيء بضجيج بلاغى متزايد حول السلطة ، والصراع ، وقوة الارادة ، والنقد نفسه بالنسبة لبلوم شكل من الشعر بقدر ما تكون القصائد نقدا ادبيا ضمنيا لقصائد أخرى ، وكون قراءة نقدية « تنجح » ليس في النهاية مسألة تخص قيمة الصدق فيها على الاطلاق ، بل مسألة القوة البلاغية للناقد نفسه . إنها النزعة الانسانية عند حدودها القصوى ، لا تقوم على اساس سوى ايمانها اليقيني ذاته ، وضائعة بين نزعة عقلانية فقدت مصداقيتها من جهة ، ونزعة شك لا تحتمل من جهة أخرى .



ذات يوم ، بينما كان فرويد يراقب حفيده وهو يلعب في عربته ، لاحظ أنه يلقي بلعبة خارج العربة وهو يتعجب قائلا هورت Fort! (مضى) ثم يجذبها من جديد بخيط وهو يصيح دا : Da (هنا) . لعبة هورت - دا الشهيرة هذه ، فسرها فرويد في ما وراء مبدا اللذة (١٩٢٠) Beyond the

Pleasure Principle على أنها سيطرة الطفل الرمزية على غياب أمه ، لكن من الممكن قراءتها أيضا على أنها الومضات الأولى للقص . فربما كانت فورث - دا اقصر قصة يمكننا تخيلها : شيء قد ضاع ، ثم تمت استعادته : لكن حتى أكثر القصص تعقيدا يمكن قراءتها على أنها تنويعات على هذا النموذج : فمنظومة القص الكلاسيكي هي أن ترتيبية أصلية تختل ثم تستعاد في النهاية . من وجهة النظر هذه ، يكون القص مصدرا للعزاء : فالأشياء المفقودة هي سبب لقلقنا ، إذ ترمز إلى فقدانات معينة لا واعية أعمق (فقدان الميلاد ، والبراز ، والأم) ، وما يسبب المتعة دائما أن نجدها قد عادت بأمان إلى مكانها . وفي نظرية لاكان ، فإن شيئا مفقودا أصلا - جسد الأم - هو الذي يدفع قصة حياتنا إلى الامام ، مجبرا أيانا على اقتناء أثر بدائل لهذا الفردوس المفقود في حركة الرغبة الكثنائية التي لا تنتهى . وبالنسبة لفرويد ، فإن الرغبة في الزحف عائدين إلى مكان لا يمكن إيذاؤنا فيه ، إلى الوجود اللا عضوي الذي يسبق كل حياة واعية ، هي التي تجعلنا نواصل النضال إلى الامام : أن ارتباطاتنا القلقة (ايروس) مستعبدة لدافع الموت (ثاناتوس) . ولابد من شيء ضائع أو غائب في أى قصة لكي تنفتح : وإذا ظل كل شيء في مكانه فلن تكون هناك قصة تروى ، هذا الفقد مخزن ، لكنه مشير كذلك : فالرغبة يثيرها ما لا نستطيع امتلاكه تماما ، وهذا أحد مصادر الاشباع القصصي . الا أننا لو كنا لا نستطيع امتلاكه أبدا ، فإن استئارتنا ستصبح غير محتملة وتتحول إلى ألم ، ومن هنا يجب أن نعرف أن الشيء سيعاد إلينا في النهاية ، أن نوم جونز* سيعود إلى قاعة الفردوس وأن هيركول بواروه* Hercule Poirot سيتعقب القاتل حتى يجده . تجد استئارتنا متنفسا مشبعاً : لقد « تقيدت » طاقاتنا ببراعة بتشويق وتكرارات القصة كمجرد تمهيد لاستنفادها الممتع^(٧) . وقد تمكنا من تحمل اختفاء الشيء لأن التشويق المقلق كانت تتخلله طول الوقت معرفة سرية بأنه سيبلغ مستقره في النهاية . ان فورث ليس لها معنى الا في علاقتها بـ دا .

لكن العكس صحيح كذلك ، بالطبع . فإنتنا فور أن نستقر داخل النظام الرمزي ، لا يمكننا أن نتأمل أو نملك أى موضوع دون أن نراه بصورة لا واعية في ضوء غيابه المحتمل ، عارفين أن وجوده اعتباطي وفوقت على نحو ما . إذا مضت الأم بعيدا فإن ذلك مجرد تمهيد لعودتها ، لكنها حين

تكون معنا من جديد لا نستطيع نسيان حقيقة إنها قد تختفى دائماً ، وربما لا تعود . وفن القص الكلاسيكي من النوع الواقعي هو على العموم شكل « محافظ » ، يحجب قلقنا تجاه الغياب تحت علامة الحضور المطمئنة ، بينما تذكرنا نصوص حدائية عديدة ، مثل نصوص بريخت وبيكيت ، بأن ما نراه كان يمكن دائماً أن يحدث بطريقة مختلفة ، أو لا يحدث على الإطلاق . وإذا كان النموذج النمطي لكل غياب ، بالنسبة للتحليل النفسي ، هو الاختفاء - خوف الصبي الصغير من فقدان عضوه الجنسي ، وخيبة الأمل المفترضة لدى الصبية الصغيرة لأنها « فقدت » عضوها - فإن هذه النصوص ، كما تقول ما بعد - البنوية ، قد قبلت واقع الاختفاء ، حتمية فقدان ، الغياب والاختلاف في الحياة الانسانية . وبقرائنها ، فإنها تجعلنا نحن أيضاً نقابل هذه الحقائق - تجعلنا نحذر أنفسنا من « الخيالي » ، حيث فقدان والاختلاف أمور لا يمكن التفكير فيها ، وحيث بدأ أن العالم صنع من أجلنا وصنعنا من أجل العالم . ليس ثمة موت في الخيالي ، حيث أن وجود العالم المستمر يعتمد على حياتي بقدر ما تعتمد حياتي عليه ، فقط بدخول النظام الرمزي نواجه حقيقة أننا يمكن أن نموت ، حيث أن وجود العالم لا يعتمد في الحقيقة علينا . طالما ظللنا في مجال خيالي للوجود فإننا نسيء التعرف على هوياتنا ، بحيث نراها على أنها مثبتة ومكتملة ، ونسيء التعرف على الواقع على أنه شيء لا يتغير . أننا نظل ، بعبارة التوسير ، في قبضة الايديولوجيا ، مذعنين للواقع الاجتماعي بوصفه « طبيعياً » بدل أن نتساءل نقدياً عن الكيفية التي أنبى بها ، وأنبينا نحن كذلك ، ومن ثم يصبح من الممكن تغييره .

رأينا في مناقشتنا لرولان بارت كيف أن قدراً كبيراً من الأدب يتأمر في أشكاله ذاتها ليحبط سلفاً مثل هذا التساؤل النقدي . وعلامة بارت « المُطَبَّعة » naturalized! تعادل « الخيالي » عند لاكان : ففي كلتا الحالتين تتأكد هوية شخصية مستلبة بواسطة عالم « مُعطى » ، وحتى . ولا يعنى هذا القول بأن الأدب المكتوب على هذا النمط محافظ بالضرورة فيما يقوله ، بل أن راديكالية أقواله قد تدمرها الأشكال التي تأخذها . وقد أشار راييموند ويليامز Raymond Williams إلى التناقض المثير للاهتمام بين الراديكالية الاجتماعية لكثير من المسرح الطبيعي (شو ، على سبيل المثال) والمناهج الشكلية لتلك الدراما . قد يحث خطاب المسرحية على التغيير ، والنقد ، والتمرد ، لكن

الاشكال الدرامية - التى تعدد بنود الاثاث وتستهدف « مشابهة » دقيقة للواقع verisimilitude - تفرض علينا حتماً احساساً بالصلاية التى لا تقبل التغيير لهذا العالم الاجتماعى ، بكل التفاصيل حتى لون جوارب الخادمة^(٨) . ولكى تحدث الدراما قطيعة مع هذه الطرق للرؤية ، فإنها بحاجة إلى التحرك إلى ما وراء الزعمة الطبيعية برمتها بطريقة أكثر تجريبية - مثلما فعل ايسن وسترنديرج المتأخرين فى الحقيقة . فتلك الاشكال المتحورة سوف تقذف المشاهد خارج يقين الادراك - الامان الذاتى الذى ينبع من تأمل عالم مألوف . ويمكننا فى هذا الصدد المقابلة بين شو وبين برتولت بريخت ، الذى يستخدم تقنيات درامية معينة (ما يسمى « تأثير الاغراب » estrangement effect) ليحيل أكثر الجوانب بديهية للواقع الاجتماعى إلى أمور غير مألوفة بصورة صادمة ، وبذلك يثير فى الجمهور وعياً نقدياً جديداً بها . وبعيداً عن الاهتمام بتدعيم الحس بالامن لدى الجمهور ، فإن بريخت يريد ، كما يقول هو ، أن « يخلق تناقضات فى داخلهم » - أن يهز معتقداتهم ، أن يهدم ويعيد صياغة هوياتهم المتلقاه ، ويكشف وحدة هذه الذاتية على أنها وهم ايديولوجى .

ويمكننا أن نجد نقطة التقاء أخرى للنظريات السياسية والتحليلية - النفسية فى عمل الفيلسوفة النسائية جوليا كريستيفا Julia Kristeva . وفكر كريستيفا متأثر بدرجة كبيرة بلا كان . لكن من الواضح أن هذا التأثير يطرح مشكلة بالنسبة لآى من دعاة الحركة النسائية . لأن النظام الرمزى الذى يكتب عنه لاكان هو فى الحقيقة النظام الأبوى الجنسى والاجتماعى للمجتمع الطبقي الحديث ، المُبَنِّين حول « الدال المفارق » المتمثل فى القضيب ، والذى يسيطر عليه القانون الذى يجسده الأب . وبالتالي ، ما من طريقة يمكن بها لداعية حركة نسائية أو نصير لها أن يحتفى بشكل غير نقدى بالنظام الرمزى على حساب الخيالى : بل على النقيض ، فإن قمعية العلاقات الاجتماعية والجنسية القائمة لهذا النظام هى بالضبط هدف النقد النسائى . ومن ثم فإن كريستيفا فى كتابها ثورة اللغة الشعرية (١٩٧٤) *Revolutin du langage poetique* ، لا تعارض الرمزى بالخيالى ، بقدر ما تعارضه بما تسميه « السيميوطيقى » *Semiotic* . وهى تعنى به منظومة أو تفاعلاً للقوى التى يمكن أن نتيجتها داخل اللغة ، وتمثل نوعاً من رواسب المرحلة قبل - الاوديبية . فالطفل فى المرحلة قبل - الاوديبية لا يتوصل بعد إلى اللغة (كلمة "infant"

(طفل) تعنى « الذى لا يتكلم » * ، لكننا يمكن أن نتخيل جسمه وكأننا نتقاطع عبره شبكة من فيض ، نبضات pulsions أو دوافع غير منظمة نسبياً عند هذه النقطة . هذه المنظومة الايقاعية يمكن النظر إليها على أنها شكل من اللغة ، رغم أنها ما زالت غير ذات معنى . ولكى تحدث اللغة بوصفها كذلك ، فلا بد لهذا الفيض المتنافر أن يُقَطَّع قطعاً ، ويتمفصل في مصطلحات مستقرة ، بحيث يتم كبت هذه العملية « السيميوطيقية » عند الدخول في النظام الرمضى . إلا أن الكبت ليس كاملاً : لأنه ما زال يمكن تمييز السيميوطيقى كنوع من الضغط النبضى داخل اللغة ذاتها ، في النغمة ، والايقاع ، والخصائص الجسمية والمادية للغة ، لكن كذلك في التناقض ، واللامعنى ، والانقطاع ، والصمت ، والغياب . إن السيميوطيقى هو « الآخر » بالنسبة للغة ، المقترن به بشكل حميم رغم ذلك . ولأنه ينبع من المرحلة قبل - الأوديبيية ، فإنه مرتبط بوصول الطفل بجسم الأم ، بينما الرمضى ، كما رأينا ، يرتبط بقانون الأب . وهكذا فإن السيميوطيقى وثيق الارتباط بالانوتة : لكنه ليس بأية حال لغة قاصرة على النساء ، لأنه ينشأ من الفترة قبل - الأوديبيية التى لا تعترف تمييزاً بين الجنسين .

تتظر كريستيفا إلى « لغة » السيميوطيقى هذه كوسيلة لتدمير النظام الرمضى . وفي كتابات بعض الشعراء الرمزيين الفرنسيين وغيرهم من مؤلفى الطليعة avant-garde ، نجد أن المعانى المأمونة نسبياً للغة « العادية » تلقى الملاحقة والمقاطعة من جانب هذا التدفق للدلالة ، الذى يضغط العلامة اللغوية إلى أقصى حدودها ، ويقم خصائصها النغمية ، والايقاعية ، والمادية ، ويقم تفاعلاً للدوافع اللاواعية في النص تهدد بأن تمرق المعانى الاجتماعية المتلقاة . السيميوطيقى مائع وتعدى ، نوع من المبالغة الابداعية المتمعة على المعنى الدقيق ، وهو يجد متعة سادية في تدمير أو نفى تلك العلامات . إنه يعارض كل الدلالات الثابتة ، المفارقة ، ولما كانت ايديولوجيات المجتمع الطبقي الحديث الذى يحكمه الذكر تعتمد على تلك العلامات الثابتة في سلطتها (الرب ، الأب ، الدولة ، النظام ، الملكية ، إلى آخره) ، فإن ذلك الادب يصبح نوعاً من المكاء ، في مجال اللغة ، للثورة في مجال السياسة . وقارئ تلك النصوص

● Infant (طفل) من اللاتينية infans . فيها المقطع In يشير إلى النفى و Fans من فعل الكلام - م

تمزقه ، بالمثل ، أو « تزيجه من المركز » هذه القوة اللغوية ، فيجد نفسه واقعاً في التناقض ، عاجزاً عن اتخاذ أى « موقف - ذات » واحد ، بسيط ، إزاء هذه الأعمال المتعددة الشكل . إن السيميوطيقى يوقع الاضطراب في كل تقسيمات محكمة بين المذكر والمؤنث - إنه شكل « ثنائى الجنس » bisexual من الكتابة - وي طرح تفكيك كل التعارضات الثنائية المدققة - المناسب / غير المناسب ، المعيار / الحيود ، عاقل / مجنون ، يخصنى / يخصك ، السلطة / الطاعة - التى تواصل البقاء عن طريقها المجتمعات من قبيل مجتمعاتنا .

وكاتبت اللغة الانجليزية الذى ربما كان يجسّد نظريات كريستيفا بأشد الطرق إدهاشاً هو جيمس جويس James Joyce^(١) . لكن جوانب منها تتضح كذلك في كتابات فيرجينيا وولف Virginia Woolf ، التى يطرح أسلوبها الرجراج ، المسهب ، الحسى مقاومة لنوع العالم الميتافيزيقى الذكورى الذى يرمز اليه الفيلسوف مستر رامزى Mr.Ramsay في رواية « إلى الغنار To the Lighthouse » . فعالم رامزى يعمل بواسطة الحقائق المجردة ، والتقسيمات الحادة ، والمعايير الثابتة : إنه عالم أبوى ، لأن القضيب هو رمز الصدق المؤكد ، المتطابق مع ذاته ولا يجب تحدّيه . والمجتمع الحديث ، كما يقول ما بعد - البنويين ، « متمركز حول القضيب » phallogocentric ، وهو أيضاً ، كما رأينا ، « متمركز حول الكلمة » Logocentric ، يعتقد أن خطابهاته يمكن أن تتيح لنا وصولاً فورياً إلى كامل صدق وحضور الأشياء . وقد أدغم جاك ديريدا هذين المصطلحين في المصطلح المركّب « Phallogocentric » ، الذى يمكنه ترجمته تقريباً بكلمة « مفرط الثقة » cocksure . وهذه الثقة المفرطة cocksureness ، التى يحافظ بواسطتها من يمسكون بأعنة السلطة الجنسية والاجتماعية على قبضتهم ، هى ما يمكن اعتباره فن القس « السيميوطيقى » لدى وولف تحديداً لها .

وهذا يطرح السؤال المربك ، الذى نواصل طويلاً في النظرية الأدبية النسائية ، سؤال ما إذا كان ثمة نمط أنثوى نوعياً للكتابة . فليس « السيميوطيقى » لدى كريستيفا ، كما رأينا ، أنثويا على نحو داخلي : وثى الحقيقة ، فإن أغلب الكتاب « الثوريين » الذين تناقشهم ذكرى . لكن لأنه وثيق الصلة بجسم الأم ، ولأن هناك أسباب تحليلية - نفسية معقدة للاعتقاد بأن النساء يحافظن على علاقة وثقى بهذا الجسم من الرجال ، فقد يتوقع المرء أن

تكون تلك الكتابة نمطية أكثر بالنسبة للنساء عموماً . وقد رفض بعض دعاة النزعة النسائية هذه النظرية بعنف ، خشية أن تعيد ببساطة اختراع « جواهر أنثوى » ما من نوع غير ثقافي ، وربما تشككوا كذلك في أنها قد لا تعدو أن تكون طبعة متبجحة من نظرية التمييز الجنسي التي تلوّكها النساء . وفي رأيي فإن أياً من هذه المعتقدات ليس متضمناً بالضرورة في نظرية كريستيفا . وعن المهم أن نرى أن السيميوطيقي ليس بديلاً للنظام الرمزي ، ليس لغة « يمكن أن يتحدثها المرء بدل الخطاب » العادي : إنه بالأحرى عملية داخل أنساق - علاماتنا الاصطلاحية ، تطرح للتساؤل ، وتنتهك ، حدودها . في نظرية لاكان ، فإن أى شخص يعجز عن دخول النظام الرمزي على الإطلاق ، عن أن يرمز لخبرته من خلال اللغة ، سيصبح ذهانياً . ويمكن للمرء أن يعتبر السيميوطيقي نوعاً من الحد الداخلي أو خط حدود النظام الرمزي ، وبهذا المعنى يمكن رؤية « الأنثوى » بشكل مماثل على أنه يوجد على ذلك الخط . إذ أن الأنثوى في نفس الوقت يتأسس ضمن النظام الرمزي ، مثل أى من الجنسين ، ولكنه يُحال إلى هوامشه ، يعتبر أدنى من السلطة الذكورية . المرأة « داخل » . وكذلك « خارج » مجتمع الذكور ، هي عضوية تضافى عليه الصبغة المثالية بطريقة رومانسية وكذلك طريفة مضطهدة له . إنها أحياناً ما يقف بين الرجل وبين الفوضى ، وأحياناً تجسيد الفوضى ذاتها . وهذا هو السبب في أنها تزعم التصنيفات المضبوطة لذلك النظام ، مُضَيِّبٌ تخومه الجيدة التجديد . إن النساء ممثلات ضمن المجتمع الذي يسيطر عليه الذكور ، مثبتات بالعلامة ، والصورة ، والمعنى ، لكن لانهن كذلك « نفي » هذا النظام الاجتماعي ، فثمة فيهن دائماً شيئاً متروكاً ، زائداً عن الحاجة ، غير قابل للتمثيل ، يرفض أن يُصوّر هناك .

في هذه النظرة ، فإن الأنثوى - الذي هو نمط من الوجود والخطاب لا يتطابق بالضرورة مع النساء - يعنى قوة داخل المجتمع تعارضه . ولهذا تضميناته السياسية البديهية في شكل الحركة النسائية . فالمعادل السياسي لنظريات كريستيفا الخاصة - في القوة السيميوطيقية التي تمرق كل المعاني والمؤسسات المستقرة - سيبدو وكأنه نوع من الفوضوية . فإذا كانت تلك الاطاحة التي لا تنتهى بكل بنية ثابتة بمثابة استجابة غير كافية في المجال السياسي ، فكذلك أيضاً في المجال النظري الإفتراض بأن النص الأدبي الذي

يدرس المعنى « ثورى » بحكم طبيعته *ipso facto* . فمن الممكن لنص أن يفعل ذلك بإسـم لا عقلانية يمينية ما ، أو أن يفعله بإسـم شيء لا قيمة له . وحجة كريستينا شكلية بدرجة خطيرة ومن السهل محاكاتها بطريقة كاريكاتورية : فهل سنسقط قراءة ما لارميه الدولة البورجوازية ؟ انها لا تزعم ذلك ، بالطبع ، لكنها تعبر التقاتاً أقل مما يجب للمضمون السياسى للنص ، للشروط التاريخية التى يُنفذ فيها قلبه للمدلول ، وللشروط التاريخية التى يجرى فيها تفسير واستخدام ذلك كله . كذلك لا يُعدّ هدم الذات الموحدة لفئة ثورية فى ذاتها . تدرك كريستينا عن حق أن النزعة الفردية البورجوازية تزدهر على أساس هذا الصنم ، لكن عملها يميل إلى التوقف عند النقطة التى تصبح فيها للذات متصدعة وواقعة فى التناقض . وعلى النقيض من ذلك ، بالنسبة لبريخت ، فإن هدم هوياتنا المعطاة من خلال الفن لا ينفصل عن ممارسة إنتاج نوع جديد تماماً من الذات الانسانية ، ستحتاج إلى أن تعرف ليس فقط التفتت الداخلى بل التضامن الإجتماعى ، وسوف تخبر ليس فقط أشباكات اللغة الليبيردية بل إنجازات محاربة الظلم السياسى . إن الفوضوية أو الليبرترية* الضمنية لنظريات كريستينا الموحية ليست هى النوع الوحيد من السياسة الذى ينتج عن إقرارها بأن النساء ، وأعمالاً أدبية « ثورية » معنية ، تطرح تساؤلاً جذرياً عن المجتمع القائم وذلك ، على وجه الدقة ، لأن هذه النظريات ترسم الحدود التى لا تجرؤ هذه السياسة على تجاوزها .



هناك ارتباط واحد بسيط وواضح بين التحليل النفسى والأدب يستحق أن نُلَمَح اليه فى الختام . عن صواب أو عن خطأ ، تعتبر النظرية الفرويدية أن الحافز الأساسى لكل سلوك إنسانى هو تجنب الألم واكتساب اللذة : وهذا أحد أشكال ما يعرف فلسفياً بمذهب اللذة *hedonism* . والسبب فى أن الغالبية الساحقة من الناس يقرؤون القصائد ، والروايات ، والمسرحيات هو أنهم يجدونها ممتعة . وهذه الحقيقة من البداهة بحيث أنها لا تكاد تُذكر فى الجامعات . ومن المسلم به أن من الصعب أن تقضى بضع سنوات فى دراسة الأدب فى معظم الجامعات وتظل تجد ممتعاً فى النهاية : فالكثير من مناهج

* *Libertarianism* : مرادف للنزعة الفوضوية السياسية - م

الادب الجامعية تبدو وكأنها وضعت لمنع حدوث ذلك ، وأولئك الذين يخرجون منها وما زالوا قادرين على الاستمتاع بالأعمال الأدبية قد يعتبرون إما أبطالاً أو شواذاً . وكما رأينا من قبل في هذا الكتاب ، فإن حقيقة أن قراءة الادب هي عمل ممتع عموماً قد شكلت مشكلة خطيرة لأولئك الذين أقاموه « كمذهب » أكاديمي : فقد كان من الضروري جعل الأمر كله مفزعاً ومثبطاً ، إذا كان « للإنجليزية » أن تكسب عيشها كإبنة عم جديدة بالشهرة للكلاسيكيات . وفي نفس الوقت ، وفي العالم الخارجى ، استمر الناس في قراءة القصص الرومانسية ، وروايات الاثارة والروايات التاريخية دون أن تخالفهم أدنى فكرة بأن قاعات الاكاديمية تكتنفها هذه المخاوف .

ومن اعراض هذا الوضع الغريب أن لكلمة « اللذة » ظلال معنى توحى بالتفاهة ، وهى بالتأكيد كلمة أقل جدية من كلمة « جاذ » . والقول بأننا نجد قصيدة ما شديدة الامتاع يبدو على نحو ما قولاً نقدياً أقل قبولاً من الزعم بأننا نعتقد أنها عميقة أخلاقياً . ومن الصعب ألا نشعر بأن الكوميديا امر أكثر سطحية من التراجيديا . بين متقعرى كيمبريدج الذين يتحدثون بطريقة مرعبة عن « الجدية الاخلاقية » ، وهرسان أو كسفورد الذين يجدون جورج إليوت « مسلية » ، لا يبدو أن ثمة مجالاً كبيراً لنظرية مناسبة أكثر عن اللذة . لكن التحليل النفسى هو ، بين أشياء أخرى ، ذلك بالضبط : فقنادها الفكرى الكثيف موجه إلى استكشاف أمور أساسية من قبيل ماذا يجده الناس مشبعاً وماذا لا يجدونه كذلك ، وكيف يمكن تخليصهم من يؤسهم وجعلهم أكثر سعادة . إذا كانت الفرويدية علماً ، مهتماً بالتحليل اللاشعوى للقوى النفسية ، فإنها علم ملتزم بتحرير الكائنات البشرية مما يحيط بتحقيقهم ورفاهيتهم . إنها نظرية في خدمة ممارسة تغيير ، وتتوازى إلى هذا المدى مع السياسة الراديكالية . وهى تقر بأن اللذة والألم موضوعان بالغا التعقيد ، على خلاف نوع الناقد الأدبى التقليدى الذى تُعد بالنسبة له عبارات الاعجاب أو عدم الاعجاب الشخصيين مجرد مقولات « ذوق » يستحيل تحليلها أبعد من ذلك . بالنسبة لمثل هذا الناقد ، يكون القول بأنك استمتعت بالقصيدة بمثابة نهاية المناقشة ، أما بالنسبة لنوع آخر من النقاد ، فإن هذا قد يكون بالضبط نقطة بداية المناقشة .

ولا يعنى هذا الإيحاء بأن التحليل النفسى وحده يمكنه أن يقدم المفتاح .

لمشكلات القيمة والمتعة الادبيتين ، فنحن نعجب أولاً نعجب بقطع معينة من اللغة ليس فقط بسبب التفاعل اللاواعي للدوافع التي تولدها فينا ، بل بسبب التزامات وتقضيات واعية نشارك فيها . وثمة تفاعل معقد بين هذين المجالين ، يحتاج الامر إلى توضيحه في بحث تفصيلي لنص أدبي بعينه^(١٠) . ويبدو أن مشكلات القيمة والمتعة الادبيتين تقع في مكان ما عند نقطة التقاء التحليل النفسي ، واللغويات ، والايديولوجيا ، وحتى الآن لم يجر الكثير من البحث في هذا الصدد . ورغم ذلك ، فنحن نعرف ما يكفي للظن بأن من الممكن أن نقول لماذا يتمتع شخص ما بترتيبات معينة من الكلمات أكثر بكثير مما كان يظن النقد الأدبي التقليدي .

والاهم من ذلك ، أن من الممكن عن طريق فهم اشمل للمتع والمنفصات التي يجنبها القراء من الادب ، أن تلقى ضوءاً متواضعاً لكنه ذا مغزى على بعض المشكلات الأكثر إلحاحاً للسعادة والشقاء . وإحدى أغنى التقاليد التي نشأت عن كتابات فرويد ذاتها تقاليد شديدة البعد عن هموم لكان : إنها شكل من العمل السياسي - التحليلي - النفسي المرتبط بمسألة السعادة في تأثيرها على مجتمعات بأكملها . وقد برز في هذا الاتجاه عمل المحلل النفسي الألماني فيلهلم رايش Wilhelm Reich ، وكتابات هربرت ماركوزه Herbert Marcuse وأعضاء آخرين فيما يسمى مدرسة فرنكفورت للبحث الاجتماعي^(١١) . إننا نعيش في مجتمع يضغط علينا ليدفعنا للسمى إلى الاشباع الفوري من جهة ، ومن جهة أخرى يفرض على قطاعات كاملة من السكان إرجاء لا ينتهي للاشباع . تصبح مجالات الحياة الاقتصادية ، والسياسية ، والثقافية « شبقية الطابع » eroticized ، تعج بالسلع المخفية والصور البراقة ، بينما تزداد العلاقات الجنسية بين الرجال والنساء سقماً وإضطراباً . في مثل هذا المجتمع لا يكون العدوان مجرد مسألة منافسة بين أقارب : إنه يصبح الامكانية المتزايدة لتدمير - الذات النووي ، دافع الموت المقتن كاستراتيجية عسكرية . الاشباع السادية للسلطة يناظرها الاذعان الماسوكي للعديدين من المجريدين من السلطة . وفي مثل هذا الوضع ، يكتسب عنوان فرويد علم المرض النفسي للحياة اليومية The Psychopathology of Every day Life معنى جديداً ، مشوّماً . فإحد أسباب احتياجنا للبحث في ديناميكا اللذة والالم هو أننا بحاجة إلى معرفة مقدار الكبت والاشباع المؤجل الذي يمكن أن

يتجمله مجتمع ما ، كيف يمكن تحويل الرغبة عن غايات نقدَها إلى غايات تجعلها تافهة وتحط من قدرها ، كيف يحدث أن يكون الرجال والنساء مستعدين أحياناً لمعاناة الاضطهاد والمهانة ، وعند أى نقط يمكن أن ينهار هذا الخنوع . يمكننا أن نتعلم من النظرية التحليلية - النفسية المزيد عن السبب الذى يجعل معظم الناس يفضلون جون كيتس John Keats على لى هانت Leigh Hunt ، كذلك يمكننا أن نتعلم المزيد عن طبيعة « حضارة تترك كل هذا العدد من المشاركين فيها دون اشباع وتدفعهم إلى التمرد ، (...) ليس لها ولا تستحق إمكانية وجود دائم » .

خاتمة :

النفذ السياسى

خلال هذا الكتاب ، فحصنا عدداً من مشكلات نظرية الادب . لكن اهم سؤال ظل حتى الآن دون اجابة . ما مغزى نظرية الادب ؟ لماذا نزعج انفسنا بها في المقام الاول ؟ اليس في العالم موضوعات أكثر وزناً من الشفريات ، والدالات ، والذوات القارئة ؟

لنأخذ في الاعتبار واحداً فقط من تلك الموضوعات . بينما اكتب الآن ، يُقدّر أن العالم به ٦٠٠٠٠ رأس نوى ، والكثير منها طاقته اكبر الف مرة من القنبلة التى دمّرت هيروشيما . وتتزايد ببطراد امكانية أن تستخدم هذه الاسلحة خلال حياتنا . والتكلفة التقريبية لهذه الاسلحة هى ٥٠٠ مليار دولار سنوياً ، أو ١,٣ مليار دولار يومياً . ويمكن اخمسة بالمائة من هذا المبلغ - أى ٢٥ مليار دولار - أن تخفف بصورة هائلة ، أساسية مشكلات العالم الثالث الذى أقعده اليأس . ولا شك أن أى شخص يعتقد أن نظرية الادب أكثر اهمية من تلك الأمور سيُعدّ غريب الأطوار على نحو ما ، لكنه ربما كان غريب الأطوار بدرجة أقل قليلاً من أولئك الذين يعتبرون أن الموضوعين قد يكونا متحليين بشكل ما . فما شأن السياسة الدولية بنظرية الادب ؟ لماذا هذا الاحمرار الغريب على جر السياسة الى المناقشة ؟

في الحقيقة ، ليس ثمة حاجة لجر السياسة الى نظرية الادب : فقد كانت هناك منذ البداية ، مثلما الحال مع الرياضة في جنوب افريقيا . وأنا لا أعنى بالسياسى سوى الطريقة التى ننظم بها حياتنا الاجتماعية سوياً ، وعلاقات السلطة التى يتضمنها ذلك ، وما حاولت أن أوضحه على طول هذا الكتاب هو أن تاريخ نظرية الادب الحديثة جزء من التاريخ السياسى والايديولوجى

لعصرنا . فمئذ بيرسى بيشى شيللى إلى نورمان ن. هولاند ، كانت نظرية الأدب مرتبطة بشكل لا ينفصم بالمعتقدات السياسية والقيم الإيديولوجية . وفي الحقيقة فإن نظرية الأدب. تُعدّ موضوعاً قائماً بذاته للبحث العقلي أقل مما تُعدّ منظوراً خاصاً نرى من خلاله تاريخ عصرنا . كما أن هذا لا يجب أن يكون مبعثاً للدهشة بأية حال . لأن أى كيان نظرى مهتم بالمعنى ، والقيمة ، واللغة ، والشعور ، والخبرة الانسانية سينخرط حتماً في معتقدات أوسع ، وأعمق عن طبيعة الأفراد والمجتمعات الانسانية ، عن مشكلات السلطة والنشاط الجنسي ، عن تفسيرات التاريخ الماضي ، وتنويعات الحاضر ، والآمال في المستقبل . وليس الامر مسألة الأسف لأن ذلك كذلك - مسألة لوم نظرية الأدب لأنها مشتبكة بهذه المشكلات ، في مقابل نظرية أدبية « خالصة » ما ، تكون بريئة منها . فمثل هذه النظرية الأدبية هي خرافة أكاديمية : فبعض النظريات التي فحصناها في هذا الكتاب أوضح ما تكون إيديولوجية حين تحاول تجاهل التاريخ والسياسة تماما . لا يجب توبيخ نظريات الأدب لأنها سياسية ، بل لأنها في مجملها كذلك بطريقة مستترة أو لا واعية - بسبب العمى الذي تقدّم به مذاهب صدق يُفترض أنها « تقنية » ، أو « واضحة بذاتها » ، أو « علمية » ، أو « شاملة » بينما يمكن بقليل من التأمل أن نرى أنها ترتبط بـ ، وتدعم مصالح معينة لمجموعات معينة من الناس في أوقات معينة . إن عنوان هذا الفصل ، « خاتمة : النقد السياسي » ، ليس المقصود ومنه أن يعنى : « أخيراً ، بديل سياسى » ، فالمقصود منه أن يعنى : « النتيجة* » هي أن نظرية الأدب التي فحصناها سياسية .

إلا أن الامر ليس فقط مسألة كون تلك التحيزات مستترة أو لا واعية . فأحياناً ، مثلما الحال مع ماثيو آرنولد ، لا تكون لا هذا ولا ذاك ، وفي أحيان أخرى ، مثلما الحال مع ت. س. إليوت ، تكون مستترة بالتأكيد لكنها ليست لا واعية بأية حال . فما يستحق الاعتراض ليس هو حقيقة أن نظرية الأدب سياسية ، ولا مجرد حقيقة أن نسيانها المستمر لذلك يميل إلى التضليل : فما يستحق الاعتراض حقاً هو طبيعة سياستها . هذا الاعتراض يمكن تلخيصه بإيجاز بالقول بأن الغالبية العظمى من نظريات الأدب التي عرضنا

* Conclusion : تعنى نتيجة وخاتمة في نفس الوقت - م .

خطوطها العريضة في هذا الكتاب قد دعت بدل أن تتحدى افتراضات نسق - السلطة الذى وصفت لتوى بعض عواقبه في ايامنا . ولا اعنى بذلك ان ماثيو آرنولد كان يؤيد الأسلحة النووية ، أو أنه ليس ثمة عديدين من منظري الأدب لن ينشقوا بطريقة أو بأخرى عن نظام يثرى فيه البعض على أرباح الأسلحة بينما يتصور آخرون جوعاً في الشوارع . ولا اعتقد أن الكثيرين ، وربما الأغلبية ، من منظري ونقاد الأدب لا يقلقهم عالم تظل فيه بعض الاقتصادات ، التى تركتها أجيال من الاستغلال الاستعماري راکدة ومنكفئة ، مرتبهة للراسمالية الغربية من خلال مدفوعات اقساط الديون المكدمة ، أو أن كل المنظرين الأدبيين سيؤيدون بسماحة مجتمعاً مثل مجتمعنا ، تظل فيه ثروة خاصة ضخمة مركزة في أيدي أقلية ضئيلة ، بينما تتمزق إرباً الخدمات الإنسانية للتعليم ، والصحة ، والثقافة ، والترفيه للغالبية العظمى . فالمسألة أنهم لا يعتبرون أن نظرية الأدب مرتبطة على الإطلاق بهذه الأمور . ورأى الخاص ، كما أوضحت ، أن لنظرية الأدب ارتباط بالغ الخصوصية بهذا النظام السياسى : فقد ساعدت ، عن قصد أو عن غير قصد ، على إدامة وتدعيم افتراضاته .

إن الأدب ، كما يقال لنا ، مرتبط حيويّاً بالأوضاع الحياتية للرجال والنساء : أنه عيى وليس مجرداً ، يعرض الحياة بكل تنوعها الغنى ، ويرفض البحث المفاهيمى العقيم من أجل إحساس ومذاق أن يكون المرء حياً . وعلى النقيض من ذلك ، فإن قصة نظرية الأدب الحديثة هى حكاية الهروب من تلك الحقائق إلى مجال من البدائل يبدو وكأنه لا ينتهى : القصيدة ذاتها ، المجتمع العضوى ، الحقائق الأبدية ، الخيال ، بنية العقل الانسانى ، الأسطورة ، اللغة ، إلى آخره . هذا الهروب من التاريخ الواقعى مفهوم جزئياً كرد فعل على النقد الأثرى ، ذى النزعة الاختزالية تاريخياً والذى تسميد في القرن التاسع عشر ، لكن تطرف رد الفعل هذا كان مدهشاً رغم ذلك . في الحقيقة فإن تطرف نظرية الأدب ، رفضها العنيد ، الشاذ ، الذى لا ينضب مميته ، للإقرار بالحقائق الاجتماعية والتاريخية ، هو أكثر ما يدهش الدارس لوثائقها ، رغم أن « التطرف » مصطلح أكثر شجوعاً للدلالة على من يسعون لفت الانتباه إلى دور الأدب في الحياة الفعلية . ورغم ذلك ، فحتى في فعل الهروب من الايديولوجيات الحديثة ، تكشف نظرية الأدب عن تواطؤها الذى عادة ما يكون

لا واعيأ معها ، وبذلك تتم عن نخبويتها ، وتمييزها الجنسى ، أو نزعتها الفردية في نفس اللغة « الجمالية » أو « غير السياسية » التي تجد استخدامها طبيعياً بالنسبة للنص الأدبى . انها يفترض ، في الأساس ، أن الذات الفردية المتأملة تحتل مركز العالم ، وهى متكفئة على كتابها ، تجاهد لتلمس الخبرة ، أو الصدق ، أو الواقع ، أو التاريخ ، أو التقاليد . وبالطبع ، فإن الأشياء الأخرى تهم أيضاً - فهذا الفرد في علاقة شخصية مع الآخرين ، ونحن دائماً أكثر من مجرد قراء - لكن الجدير بالذكر هو كيف أن هذا الوعى الفردى ، الموضوع في دائرته الضيقة من العلاقات ، دائماً ما ينتهى به الأمر بأن يصبح المحك لكل ما عداه . وكلما ابتعدنا عن الداخلية الثرية للحياة الشخصية ، التى يُعدّ الأدب نموذجها الأعلى ، كلما أصبح الوجود أشد كآبة ، وميكانيكية ، ولا شخصية . انها نظرة تعامل في المجال الأدبى ما سُمى بالنزعة الفردية التملكية في المجال الاجتماعى ، مهما بلغ ارتجاف النظرة الأولى إزاء الثانية : فهى تعكس قيم نظام سياسى يُخضع اجتماعية الحياة الانسانية للمشروع الفردى المنعزل .

بدأت هذا الكتاب بالجدال بأن الأدب لا وجود له . فكيف يمكن في هذه الحالة أن توجد نظرية الأدب بدورها ؟ هناك طريقتان مألوفتان يمكن بهما لآى نظرية أن تزور نفسها بغرض وهوية متميزين . إذ يمكنها إما أن تعرف نفسها على أساس مناهجها الخاصة للبحث ، أو أن تعرف نفسها على أساس الموضوع الخاص الذى يجرى البحث فيه . وأية محاولة لتعريف نظرية الأدب على أساس منهج مميز مقضى عليها بالفشل . فمن المفترض أن نظرية الأدب تتأمل في طبيعة الأدب والنقد الأدبى . لكن فكر فقط في عدد المناهج المنخرطة في النقد الأدبى . فبإمكانك أن تناقش طفولة الشاعر وهى مصابة بالربو ، أو أن تفحص استخدامها الغريب للعروض ، وبإمكانك أن تستشف حفيف الحرير في هسيس حروف السين ، أو أن تستكشف فينومينولوجيا القراءة ، أو تربط العمل الأدبى بحالة الصراع الطبقي ، أو تستخلص عدد النسخ التى بيعت منه . هذه المناهج ليس بينها شيء مشترك له مغزى مهما كان . وفى الحقيقة فإنها تشترك بقدر أكبر مع « مجالات دراسة » أخرى - اللغويات ، والتاريخ ، والسوسيولوجيا ، إلى آخره أكثر مما تشترك مع بعضها البعض . من الناحية المنهجية ، فإن النقد الأدبى هو لا - موضوع . وإذا كانت نظرية الأدب نوعاً

من « الميتا - نقد » metacriticism ، تأملًا نقدياً حول النقد ، فينتج من ذلك إذن أنها هي الأخرى لا - موضوع non-subject .

ربما وجب البحث ، إذن ، عن وحدة الدراسات الأدبية في موضع آخر . ربما يعنى النقد الأدبي ونظرية الأدب أى نوع من الكلام (من مستوى معين من « الكفاءة » ، بالطبع) عن موضوع اسمه الأدب . ربما كان الموضوع ، وليس المنهج ، هو ما يميّز ويحدّد حدود الخطاب . وبالمثل ظل هذا الموضوع مستقراً نسبياً ، أمكننا أن نتحرك على قدم المساواة من المنهج البيوجرالى إلى المنهج الميثولوجى إلى المنهج السيميوطيقى ونظل نعرف أين نحن . لكن ، وكما جادلت في المقدمة ، فليس للأدب ذلك الاستقرار . ووحدة الموضوع وهمية . شأنها شأن وحدة المنهج . إن « الأدب » ، كما لاحظ رولان بارت ذات مرة ، « هو ما نتعلمه » .

وربما كان من الواجب ألا يزعمنا دون مبرر هذا الافتقار إلى الوحدة المنهجية في الدراسات الأدبية . ففى نهاية الامر ، سيكون شخصاً متهوراً من يُعرّف الجغرافيا أو الفلسفة ، أو يُميّز بدقة بين السوسيولوجيا والانتروبولوجيا أو يقدم تعريفاً سريعاً « للتاريخ » . ربما وجب أن تحتفى بتعددية المناهج النقدية ، وتبني موقفاً دنيوياً متسامحاً وببتهج بحريتنا من طغيان أى إجراء وحيد . إلا أننا ، وقبل أن نفرط في النشوة ، يجب أن نلاحظ أن ثمة مشكلات معينة هنا أيضاً . فمن ناحية ، ليست كل هذه المناهج متساوية فيما بينها . ومهما استهدفنا أن نكون متحرري الذهن بآريحية ، فإن محاولة المزج بين البنيوية ، والظاهراتية ، والتحليل النفسى من الأرجح أن تقود إلى انهيار عصبي أكثر من أن تقود إلى مهنة أدبية لامعة . وأولئك النقاد الذين يتباهون بتعدديتهم قادرين ، عادةً ، على عمل ذلك لأن المناهج المختلفة التى لى أذهانهم ليست فى النهاية مختلفة إلى هذا الحد . ومن ناحية أخرى ، فإن بعض هذه « المناهج » ليست مناهج على الإطلاق . ويفر كثير من النقاد من فكرة المنهج برمتها ويفضلون أن يعملوا بواسطة الومضات والاحساسات الباطنة ، بواسطة الحدس والادراكات المباشرة . وربما كان من حسن العظ أن هذه الطريقة الاجرائية لم تتغلغل بعد فى الطب أو فى هندسة الطيران ، لكن حتى مع ذلك ، لا يجب أن يأخذ المرء هذا التبرُّو من المنهج بجدية تامة ، لأن الومضات والاحساسات الباطنة التى تعتريك ستعتمد على بنية كامنة من

الافتراضات تعادل في عنادها بنية أى بنوى . والجدير بالذكر أن ذلك النقد « الحدسي » ، الذى يعتمد لا على « المنهج » بل على « الحساسية الذكية » ، لا يبدو أنه يحسد ، في العادة ، وجود قيم إيديولوجية في الأدب ، على سبيل المثال . رغم أنه ما من سبب يجعلها لا توجد ، إذا وضعناها في الحسبان . وقد يبدو أن بعض النقاد التقليديين يعتقدون أن الآخرين يشاركون في النظريات بينما يفضلون هم أن يقرأوا الأدب « بإستقامة » . وبعبارة أخرى ، ما من تفضيلات نظرية أو إيديولوجية تتوسط بينهم وبين النص : فوصف عالم جورج اليوت المتأخر بانه عالم « إذعان ناضج » ليس وصفاً إيديولوجياً ، بينما الزعم بأنه يكشف عن هروب ومساومة هو زعم إيديولوجى . ومن ثم ، فمن الصعب ادخال أولئك النقاد في جدال حول المفاهيم الإيديولوجية المسبقة ، حيث أن سطوة الإيديولوجيا عليهم لا تكون أوضح مما هى عليه في اعتقادهم الذاتي بأن قراءاتهم « بريئة » . فقد كان ليفيز هو « المذهبي » في مهاجمته لميلتون ، وليس سى . إس . لويس في دفاعه عنه ، والنقاد النسائيون هم السياسيون الذين يصرون على الخلط بين الأدب والسياسية عن طريق فحص الصور القصصية للجنسين ، وليس النقاد التقليديين الذين يجادلون بأن كلاريسا بطله رواية ريتشاردسون مسئولة بدرجة كبيرة عن اغتصابها ذاته .

وحتى لو كان الأمر كذلك ، فإن حقيقة أن بعض المناهج النقدية أقل منهجية من غيرها تمثل نوعاً من الحرج للتعدديين الذين يعتقدون أن هناك قدراً من الصدق في كل شيء . (هذه التعددية النظرية لها هي الأخرى معادلتها السياسي : فالسعى إلى فهم وجهة نظر كل واحد دائماً ما توحى بأنك أنت نفسك فوق الخلاف أو في الوسط بصورة متجردة ، ومحاولة حل وجهات النظر المتضاربة إلى إجماع يتضمن رفضاً لحقيقة أن بعض النزاعات لا يمكن حلها إلا على جانب واحد فقط) إن النقد الأدبي أشبه بمعمل يجلس فيه بعض أفراد الطاقم في معاطف بيضاء أمام شاشات التحكم ، بينما الآخرون يطوِّحون عصياً في الهواء أو يلعبون بالعملات المعدنية . هواة مهذبون يتدافعون بالمناكب مع حترفين متكبرين ، ويعد قرن أو نحوه من « الانجليزية » لم يقرروا بعد إلى أى معسكر ينتمى الموضوع حقاً . وهذا المأزق نتاج للتاريخ الخاص للانجليزية ، ولا يمكن تسويته فعلاً لأن موضوع الرهان أكبر بكثير من مجرد نزاع حول المناهج أو الافتقار إليها . والسبب الحقيقي في أن التعدديين

يفكرون وفق رغبتهم أن المطروح للنقاش في النزاع بين النظريات أو « اللا - نظريات » الأدبية المختلفة هي استراتيجيات إيديولوجية متنافسة ترتبط بذات مصير دراسات الانجليزية في المجتمع الحديث . إن مشكلة نظرية الأدب هي أنها لا تستطيع أن تهزم ، ولا أن تنضم إلى الإيديولوجيات السائدة للرأسمالية الصناعية المتأخرة . فالنزعة الإنسانية الليبرالية تسعى إلى معارضة أو على الأقل تعديل تلك الإيديولوجيات عن طريق نفورها مما هو تكنوقراطي ووعايتها للاكتمال الروحي في عالم معاد ، بينما تحاول أنواع معنية من الشكلية والبنوية الاستيلاء على العقلانية التكنوقراطية لذلك المجتمع وبذلك تدمج نفسها فيه . وقد اعتقد نورثروب فرأي والنقاد الجدد أنهم قد أنجزوا مركباً من الاثنين ، لكن ، كم من طلبة الأدب يقرأونهم اليوم ؟ لقد تضاعفت النزعة الإنسانية الليبرالية إلى منزلة الضمير العاجز للمجتمع البرجوازي ، رقيق ، وحساس ، وغير فعال ، بينما اختفت البنوية فعلاً ، بدرجة أو بأخرى ، في المتحف الأدبي .

وعجز النزعة الإنسانية الليبرالية هو عرض لعلاقتها المتناقضة أساساً بالرأسمالية الحديثة . فرغم أنها تشكل جزءاً من الإيديولوجيا « الرسمية » لذلك المجتمع ، وتوجد « الأنسانيات » لتعيد انتاجها ، فإن النظام الاجتماعي الذي توجد في نطاقه ليس لديه ، بمعنى من المعاني ، سوى وقت ضئيل جداً لها على الإطلاق . فمعنذا يهتم بتفرد الفرد ، بالحقائق الخالدة للوضع الانساني ، أو بالانسجة الحسية للتجربة المعاشة في وزارة الخارجية البريطانية أو في قاعة مجلس ادارة شركة ستاندارد أويل ؟ فلمس القبعات احتراماً للفنون من جانب الرأسمالية هو نفاق واضح ، إلا حين يمكنها أن تعلق هذه الفنون على جدرانها كاستثمار مضمون . ورغم ذلك وأضلت الدول الرأسمالية توجيه الاموال الى اقسام الانسانيات في التعليم العالي ، ورغم أن هذه الاقسام عادة ما تأتي على رأس قائمة الاقتطاعات الوحشية حين تدخل الرأسمالية احدى ازماتها الدورية ، فمن المشكوك فيه أن يكون النفاق فقط ، الخوف من الظهور بمظهرها الحقيقي المتمزمت ، هو ما يجبرها على هذا الدعم المتدثر . والحق أن النزعة الإنسانية الليبرالية غير فعالة بدرجة كبيرة ، وهي ، في نفس الوقت ، أفضل إيديولوجيا عن « الانساني » يمكن للمجتمع البرجوازي الراهن أن يحشدوا . إن « الفرد الفريد » هام حقاً حين يتطلب الامر الدفاع عن حق مقول الاعمال

في تحقيق الربيع بينما يطرد الرجال والنساء من عملهم ، ولابد للفرد أن يتمتع بأى ثمن « بالحق في الاختيار » ، بشرط أن يعنى هذا الحق في أن يشتري المرء لطفه. تعليمياً خاصاً باهظ التكلفة بينما يُحرم الاطفال الآخرون من وجباتهم المدرسية ، بدل حقوق النساء في تقرير ما إذا كن يريدن إنجاب الاطفال في المحل الأول . أما « الحقائق الخالدة للوضع الانساني » فتشمل حقائق من قبيل الحرية والديمقراطية ، التى تتجسد ماهياتها في أسلوب حياتنا الخاص . أما « الانسجة الحسّية للتجربة المعاشة » فيمكن ترجمتها تقريباً على أنها التصرف بالغريزة - الحكم طبقاً للعادة ، والتعصب ، و « الفهم المشترك » ، بدل الحكم طبقاً لمنظومة معينة غير مناسبة ، « نظرية بصورة عقيمة » ، من الافكار القابلة للجدال . ما زال هناك ، في نهاية المطاف ، مكان للإنسانيات ، بقدر ما يحتقرها أولئك الذين يضمّنون حريتنا وديمقراطيتنا .

إن أقسام الادب في التعليم العالى هي ، إذن ، جزء من الجهاز الايديولوجى للدولة الرأسمالية الحديثة . لكنها ليست أجهزة يمكن الاعتماد عليها تماماً ، لأن الانسانيات ، من ناحية ، تضم العديد من القيم ، والمعاني ، والتقاليد المناقضة للأولويات الاجتماعية لتلك الدولة ، وهى غنية بأنواع الحكمة والخبرة اللتين تتجاوزان ادراك تلك الدولة . ومن ناحية أخرى ، فهناك إذا سمحت لعدد من الشبان بالآ يفعلوا شيئاً خلال عدة سنوات سوى قراءة الكتب والحديث أحدهم إلى الآخر فإن من الممكن ، في ظل ظروف تاريخية معينة أوسع ، أن يبدأوا ليس فقط في وضع بعض القيم المنقولة إليهم موضع التساؤل ، بل في مساطلة السلطة التى تنقل إليهم هذه القيم . وما من ضرر بالطبع في أن يطرح الطلاب للتساؤل القيم التى تُنقل إليهم : وفي الحقيقة فإن ضرورة أن يفعلوا ذلك هي جزء من ذات معنى التعليم العالى . فالتفكير المستقل ، والاختلاف النقدي ، والجدل العقلي تعد جميعها جزءاً من نفس مادة الدراسة الانسانية ، وإن يطالبك أحد ، كما ذكرت من قبل ، أن يتوصل مقالك عن تشوسر أو بودلير بطريقة لا مناص منها إلى نتائج معينة محددة سلفاً . فكل ما هو مطلوب أن تستخدم لغة خاصة بطرق مقبولة . وحصولك على شهادة من الدولة بأنك حائز في الدراسات الادبية يعتمد على قدرتك على التحدث والكتابة بطرق معينة . هذا ما يتم تعليمه ، واختياره ، وإعطاء شهادة عليه ، وليس ما تفكر فيه أو تعتقده أنت شخصياً ، رغم أن ما يمكن التفكير فيه سيكون

بالطبع مقيداً باللغة نفسها . ويمكنك أن تفكر أو تعتقد ما تشاء ، طالما أمكنك أن تتحدث هذه اللغة الخاصة . فلا أحد يهتم بشكل خاص بما تقول ، ولا بالمواقف المتطرفة ، أو المعتدلة ، أو الجذرية ، أو المحافظة التي تتبنّاها ، بشرط أن تكون متمشية مع ، ويمكن مفصلتها ضمن إطار ، شكل نوعي من الخطاب . لكن معان ومواقف معينة لن تتمفصل ضمن إطاره . وبعبارة أخرى ، فإن الدراسات الأدبية هي مسألة الدال ، وليست مسألة المدلول . وأولئك الذين يُستخدمون لتعليمك هذا الشكل من الخطاب سيتذكرون ما إذا كنت أو لم تكن قادراً على التحدث به بحظق بعد زمن طويل من نسيانهم لماذا كنت تقول .

المُنظِّرون ، والنقاد ، والمعلمون الأدبيون ، إذن ، ليسوا مُوردين لمذهب بقدر كونهم حراساً لخطاب . ومهمتهم هي الحفاظ على هذا الخطاب ، وتوسيعه وتطويره حسب الضرورة ، والدفاع عنه ضد أشكال الخطاب الأخرى ، وإدخال المستجدين فيه وتحديد ما إذا كانوا قد أجادوه بنجاح أم لا . أما الخطاب نفسه فليس له مدلول محدد ، مما لا يعني القول أنه لا يجسد افتراضات : إنه بالأحرى شبكة من الدالات القادرة على تطويق مجال كامل من المعاني ، والموضوعات ، والممارسات . ويتم اختيار قطع معينة من الكتابة على أنها أكثر قبولاً لهذا الخطاب من غيرها ، وهذه هي ما يعرف بأنه الأدب أو « المعيار الأدبي » . وحقيقة أن هذا المعيار عادة ما يُعد ثابتاً بدرجة معقولة ، وحتى أديباً لا يتغير في بعض الأحيان ، تنطوي على مفارقة بمعنى معين ، لأنه لما لم يكن للخطاب النقدي الأدبي مدلول محدد ، فإن بإمكانه ، إذا أراد ، أن يحول انتباهه إلى أي نوع من الكتابة تقريباً . وقد أوضح بعض أشد الناس حرارة في الدفاع عن المعيار ، أوضحوا من وقت لآخر كيف يمكن جعل الخطاب يعمل على كتابات « غير أدبية » . وهذا ، في الحقيقة ، هو مصدر الحرج للنقد الأدبي ، إنه يُعرف لنفسه موضوعاً خاصاً ، هو الأدب ، بينما يوجد كمنظومة من تقنيات الخطاب التي ما من سبب يجعلها تقتصر على هذا الموضوع على الإطلاق . فحين لا يكون لديك شيء أفضل تقعله في حقل ، يمكنك دائماً أن تحاول القيام بتحليل نقدي أدبي له ، فتتحدث عن أساليبه وأجnasه ، وتميز بين ظلال المعنى الدالة فيه ، أو تشكل نسق علاماته . مثل هذا « النص » قد يُثبت أنه ثري بقدر ثراء عمل من الأعمال المعيارية ، وقد يُثبت

التشريح النقدي له أنه في براعة التشريح النقدي لشيكسبير . وهكذا ، فيما أن يعترف النقد الأدبي بأن بإمكانه تناول الحفلات بنفس براعة تناوله لشيكسبير ، وفي هذه الحالة يخاطر بفقد هويته مع فقد موضوعه ؛ وإما أن يوافق على أن من الممكن تحليل الحفلات بشكل مثير للاهتمام بشرط أن يطلق على ذلك اسم آخر : ربما المنهجية الاثنية ethnomethodology أو الظاهرانية التأويلية . إن اهتمامه الخاص هو الأدب ، لأن الأدب أكثر قيمة وعطاء من أي من النصوص الأخرى التي قد يعمل عليها الخطاب النقدي . وعيب هذا الزعم أنه غير حقيقي بوضوح : فالكثير من الأفلام والاعمال الفلسفية أكثر قيمة بكثير من كثير مما يُدرج في « المعيار الأدبي » . وليس الأمر أنها قيمة بطرق مختلفة : إذ يمكنها أن تقدم أشياء ذات قيمة بالمعنى الذي يُعرّف به النقد ذلك المصطلح . واستبعادها مما يُدرس ليس راجعاً إلى أنها ليست « قابلة » للخطاب : بل إنه مسألة السلطة ، التفسيرية للمؤسسة الأدبية .

والسبب الآخر لعدم استطاعة النقد الأدبي تبرير اقتصاره - الذاتي على أعمال معينة بالاحتكام إلى « قيمتها » هو أن النقد جزء من مؤسسة أدبية تؤسس هذه الأعمال على أنها قيّمة في المقام الأول . فليست الحفلات فقط هي التي يجب جعلها موضوعات أدبية تستحق العناية عن طريق تناولها بطرق نوعية ، بل شيكسبير كذلك . فشكسبير لم يكن أدباً عظيماً يرقى في متناولنا ، واكتشفت المؤسسة الأدبية لحسن الحظ : بل إنه أدب عظيم لأن المؤسسة تؤسسه على أنه كذلك . وهذا لا يعني أنه ليس أدباً عظيماً « حقاً » - أن ذلك مسألة آراء الناس فيه - لأنه لا وجود لشيء من قبيل الأدب يكون عظيماً « حقاً » ، أو أي شيء « حقاً » ، بشكل مستقل عن الطرق التي يتم بها تناول تلك الكتابة ضمن أشكال نوعية من الحياة الاجتماعية والمؤسسية . فهناك عدد لا نهائي من الطرق لمناقشة شيكسبير ، لكنها لا تعد جميعاً نقدية أدبية . وربما لم يتحدث شيكسبير نفسه ، ولا أصدقاؤه وممثلوه ، عن مسرحياته بطرق يمكن أن نعتبرها نقدية أدبية . وربما كانت بعض أكثر العبارات التي يمكن قولها عن الدراما الشيكسبيرية إثارة للاهتمام عبارات لا تعد هي أيضاً منتمة إلى النقد الأدبي . فالتنقد الأدبي يختار ، ويحوّل ، ويصحح ، ويعيد كتابة النصوص طبقاً لمعايير مؤسسية معينة « للأدبي » - معايير هي في أي وقت معين معايير قابلة للنقاش ، ومتغيرة تاريخياً دائماً . فرغم أنني قلت

ان الخطاب النقدي ليس له مدلول محدد ، فهناك بالتأكيد عدد ضخم من الطرق للحديث عن الادب يستبعدهما ، وعدد ضخم من التحركات واستراتيجيات الخطاب يجردهما من قيمتها على انها غير صالحة ، وغير مشروعة ، وغير نقدية ، وهراء . فسيخاؤهم الظاهري على مستوى المدلول لا يعادله سوى تعصبه الطائفي على مستوى الدال . اللهجات الاقليمية ، إذا شئت ، يُعترف بها وأحياناً يتم التسامح معها ، لكنك لا يجب أن تبدو وكأنك تتحدث لغة أخرى تماماً . فعمل ذلك يُعد من جانبك اعترافاً ، بأشد الطرق حدة ، بأن الخطاب النقدي سلطة . وكونك داخل الخطاب نفسه يعني أن تكون أعمى عن هذه السلطة ، فماذا يمكن أن يكون طبيعياً وغير تسلطي أكثر من أن يتحدث المرء بلغته ؟

وتتحرك سلطة الخطاب النقدي على عدة مستويات . إنها سلطة « مراقبة » Policing اللغة - سلطة تقرير ان عبارات معينة يجب استبعادها لأنها لا تتسق مع ما يمكن قوله على نحو مقبول . إنها سلطة مراقبة الكتابة ذاتها ، تصنيفها إلى « أدبية » و « غير - أدبية » ، إلى ما هو عظيم بصورة ياقية وما هو شعبي بصورة زائفة . إنها سلطة السلطان في مواجهة Vis-à-Vis الآخرين - علاقات - القوة بين من يعرفون ويحافظون على الخطاب ، ومن يسمح لهم انتقائياً بدخوله . إنها سلطة تأهيل أي عدم تأهيل من اعتبروا أنهم يتحدثون الخطاب بشكل الفضل أو أسوأ . وأخيراً ، فإنها مسألة علاقات - القوة بين المؤسسة الأدبية - الأكاديمية ، حيث يجري هذا كله ، وبين مصالح - السلطة الحاكمة في المجتمع بأسره ، الذي ستتم خدمة احتياجاته الأيديولوجية ويتم إعادة إنتاج موظفيه عن طريق الحفاظ على ، والتوسيع المحكوم ، للخطاب موضع البحث .

لقد جادلت بأن قابلية الاتساع اللامحدودة نظرياً للخطاب النقدي ، حقيقة أنه مقتصر على « الأدب » بصورة تعسفية لا أكثر ، هي أو يجب أن تكون مصدراً للهرج لحراس المعيار . فموضوعات النقد ، مثل موضوعات الدافع الفرويدي ، متعاسة وقابلة للاستبدال بمعنى معين . وللمفارقة ، لم يصبح النقد واعياً فعلاً بهذه الحقيقة إلا حين استدار ، شاعراً بأن نزعتة الانسانية الليبرالية أخذت تفقد زخمها ، طالباً العون من مناهج نقدية أكثر

طموحاً ومصرامة . علن انه بإضافة قبضة محسوبة من التحليل التاريخي هنا ، أو ابتلاع جرعة لا تسبب الإدمان من البنيوية هناك ، يمكنه استغلال هذه المقاربات ، الغريبة عنه من نواح أخرى ، للاقتصاد في رأسماله الروحي المتضائل . إلا أن الغنيمة قد تكون من نصيب الجانب الآخر . لأنك لا يمكن أن تتخبط في تحليل تاريخي للادب دون الاقرار بأن الادب نفسه اختراع حديث العهد ، ولا يمكنك تطبيق أدوات بنيوية على الفودوس المفقود *Paradise Lost* دون الاعتراف بأن نفس الأدوات يمكن تطبيقها على الدليل *Daily Mirror* . هكذا لا يمكن للنقد أن يصلب عوده إلا بالمخاطرة بفقدان موضوعه المحدد ؛ إن أمامه اختيار لا يُحسد عليه بين أن تضمد أنفاسه وأن يختلق . إذا مضت نظرية الادب بتضميناتها إلى مدى أبعد مما يجب ، تكون قد حكمت على نفسها بالاختفاء من الوجود .

وهذا ، كما اقترح ، هو أفضل ما يمكنها عمله . فالمحركة المنطقية الأخيرة في عملية بدأت بالاعتراف بأن الادب وهم هي الاعتراف بأن نظرية الادب وهم هي الأخرى . وهي ليست بالطبع وهماً بمعنى أننى اخترعت مختلف الناس الذين ناقشتهم في هذا الكتاب ؛ إذ أن نور ثروب فرأى موجود فعلاً ، وكذلك كان ف. ر. ليفيز . إنها وهم ، أولاً ، بمعنى أن نظرية الادب ، كما أرجو أن أكون قد أوضحت ، لا تعدو في الحقيقة أن تكون فرماً من الأيديولوجيات الاجتماعية ، تماماً بدون أى وحدة أو هوية يمكن أن تميزها . بما يكفى عن الفلسفة ، واللغويات ، والسيكولوجيا ، والفكر الثقافى والاجتماعى ، وثانياً ، بمعنى أن أملها الوحيد في تمييز نفسها - التثبيت بموضوع اسمه الادب - في غير موضوعه . ولابد أن نستنتج ، إذن ، أن هذا الكتاب ليس مقدمة بقدر ما هو تأبين ، وأننا قد انتهينا بدفن الموضوع الذى سعينا إلى نفخ التراب عنه .

إن قصدى ، بعبارة أخرى ، ليس معارضة نظريات الادب التى فحصتها نقدياً في هذا الكتاب بنظرية أدب خاصة بى ، تزعم أنها مقبولة سياسياً بدرجة أكبر . وإى قارئ ظل ينتظر في ترقب نظرية ماركسية من الواضح أنه لم يكن يقرأ هذا الكتاب بالانتباه الواجب . حقيقة أن هناك نظريات ماركسية ونسائية للادب ، في رأى أنها أكثر قيمة من أى من النظريات التى نوقشت هنا ، ويمكن للقارئ الرجوع إليها في ثبث المراجع . لكن هذا

ليس ما أقصده بالضبط . فما أقصده هو هل من الممكن التحدث عن « نظرية الأدب » دون إدانة وهم أن الأدب يوجد كموضوع متميز ، ومحدد للمعرفة ، أم أن من الأفضل استخلاص النتائج العملية لحقيقة أن نظرية الأدب يمكنها أن تتناول بوب ديلان Bob Dylan* شأنه شأن جون ميلتون . ورأى الخاص أن الأكثر فائدة هو رؤية « الأدب » على أنه اسم يطلقه الناس من حين لآخر ولأسباب مختلفة على أنواع معينة من الكتابة ضمن نطاق مجال كامل لما سماه ميشيل فوكو « ممارسات الخطاب » ، وأنه إذا كان لأى شيء أن يكون موضوعاً للدراسة فإنه هذا المجال الكامل من الممارسات وليس تلك التي تصنف أحياناً وبشكل غامض على أنها « الأدب » . إننى أعارض النظريات المعروضة في هذا الكتاب ليست بنظرية إيديية ، بل بنوع مختلف من الخطاب - سواء سماه المرء خطاب « ثقافة » ، أو « ممارسات دالة » أو ما شئت فليس ذلك بالغ الأهمية - سيضم الموضوعات (« الأدب ») التي لنتناولها هذه النظريات الأخرى ، لكنه سيغيرها بوضعها ضمن سياق أشمل .

لكن ألا يعنى ذلك توسيع حدود نظرية الأدب إلى حد تضع مع أى خصوصية ؟ أئن تقع « نظرية للخطاب » في نفس مشكلات المنهجية وموضوع الدراسة التي رأيناها في حالة الدراسات الأدبية ؟ هناك ، في نهاية الأمر ، أى عدد شئت من الخطابات discourses وإى عدد شئت من طرق دراستها . إلا أن ما سيكون نوعياً بالنسبة لنوع الدراسة الذى أفكر فيه ، سيكون هو اهتمامها بأنواع التأثيرات التي تنتجها الخطابات ، وكيفية إنتاجها لها . فقراءة مرجع في علم الحيوان لاستخلاص شيء عن الزرافات تعد جزءاً من دراسة علم الحيوان ، لكن قراءته لرؤية كيف يتبنّين وينظم خطابه ، والمحصن نوع التأثيرات التي تنتجها هذه الأشكال والأدوات في قراء معينين في مواقف فعلية ، هى مشروع من نوع مختلف . ربما كان ، في الحقيقة ، أقدم شكل « للنقد الأدبي » في العالم ، ويعرف باسم البلاغة rhetoric ، فالبلاغة ، التي كانت الشكل المتوارث للتحليل النقدي طوال الفترة الممتدة من المجتمع القديم وحتى القرن الثامن عشر ، تفحص الطريقة التي تُبنى بها الخطابات

* فنان غنائى أمريكى شامل يكتب ، ويعزف ، ويلحن ، ويفنى . ذاع صيته مع حركة الطلّاب بعد ١٩٦٨ - م

لكي تحقق تأثيرات معينة . ولم يكن يقلقها أن تكون موضوعات بحثها هي الكلام أو الكتابة ، الشعر أو الفلسفة ، فن القص أو علم كتابة التاريخ : فلم يكن أفقها أقل من مجال ممارسات الخطاب في المجتمع ككل ، وكان مغزاها الخاص يمكن في إدراك تلك الممارسات على أنها أشكال للسلطة والاداء . ولا يعنى هذا انها تجاهلت قيمة - الصديق في الخطابات موضع البحث ، حيث أن هذه القيمة كان يمكن أن ترتبط دائماً بشكل حاسم بأنواع التأثيرات التي تنتجها في قرائها ومستمعيها . والبلاغة ، في مرحلتها الأساسية ، لم تكن لا « نزعة إنسانية » ، تهتم بطريقة حدسية ما بخبرة الناس باللغة ، ولا « نزعة شكلية » ، مشغولة ببساطة بتحليل الأدوات اللغوية . فقد نظرت إلى تلك الأدوات طبقاً للاداء العيني - فهي وسائل للمناشدة ، أو الاقتناع ، أو التحريض إلى آخر ذلك - وإلى استجابات الناس للخطاب طبقاً للبنيات اللغوية والمواقف المادية التي تعمل فيها . لقد نظرت إلى الكلام والكتابة ليس فقط على أنها موضوعات نصية ، يجب تأملها جمالياً أو تفكيكها إلى مالا نهاية ، بل على أنها أشكال من الغشاض لا تتفصل عن العلاقات الاجتماعية الأوسع بين الكتاب والقراء ، بين الخطباء والجمهور ، وتكون غير مفهومة إلى حد كبير خارج نطاق الأغراض والظروف الاجتماعية التي شكلت تربتها^(١) .

إن موقفى ، مثل كل أفضل المواقف الراديكالية ، هو موقف تقليدى تماماً . فانا أود أن استعيد النقد الأدبى من طرق تفكير رائجة ، مبتدعة ، أغوته - « الأدب » بوصفه موضوعاً متميزاً على نحو خاص ، و « الجمالى » بوصفه قابلاً للانفصال عن المحددات الاجتماعية ، وما إلى ذلك - وأن أعيده إلى الدروب القديمة التي هجرها . ورغم أن قضيتى تكون بذلك رجعية ، فلست أعنى أننا يجب أن نعيد إحياء كل المصطلحات البلاغية القديمة ونحلها محل اللغة النقدية الحديثة . لسنا بحاجة إلى عمل ذلك ، إذ أن هناك من المفاهيم المتضمنة في نظريات الادب التي فحصناها في هذا الكتاب ما يكفى للسماح لنا بعمل بداية على الأقل . فالبلاغة ، أو نظرية الخطاب ، تشارك النزعة الشكلية ، والبنوية ، والسميوطيقا اهتماماً بالأدوات الشكلية للغة ، لكنها مثل نظرية التلقى تهتم أيضاً بالكيفية التي تكون بها هذه الأدوات فعالة فعلاً عند نقطة « الاستهلاك » ، وانشغالها بالخطاب كشكل للسلطة والرغبة يمكنه

أن يتعلم الكثير من التفكير ونظرية التحليل النفسى ، واعتقادها بأن الخطاب يمكن أن يكون مسألة تغييرية إنسانياً يشترك بقدر كبير مع النزعة الإنسانية الليبرالية . إن حقيقة أن « نظرية الأدب » وهم لا تعنى أننا لا نستطيع أن نستعيد منها مفاهيم كثيرة قيمة من أجل نوع مختلف تماماً من ممارسة الخطاب .

بالعبع ، كان ثمة سبب يجعل البلاغة تكلف نفسها عناء تحليل الخطابات . وهى لم تحللها لمجرد أنها موجودة ، مثلما تفحص اليوم معظم أشكال النقد الأدبى الأدب لمجرد عمل ذلك . فقد أرادت البلاغة أن تتوصل إلى أكفأ الطرق للمناشدة ، والاقناع ، والمناظرة ، ودرس البلاغيون تلك الأدوات فى لغة الآخرين لكى يستخدموها هم بشكل مثير أكثر فى لغتهم . لقد كانت ، كما نقول اليوم ، نشاطاً « إبداعياً » مثلما هو نشاط « نقدي » : فكلما « بلاغة » تغطى كلاً من ممارسة الخطاب الفعال وعلمه . وبالمثل ، لابد أن ثمة سبباً يجعلنا نعتبر أن مما يستحق العناء أن نطور شكلاً من الدراسة ينظر إلى مختلف أنساق - العلامات والممارسات الدالة فى مجتمعنا نحن ، من هوبى ديك Moby Dick إلى عروض الماييت شو Muppet Show ، من درايدن Dryden وجان - لوك جودارد Jean-Luc Goddard إلى تصوير النساء فى الاعلانات والتقنيات البلاغية للتقارير الحكومية . كل النظريات والمعرفة ، كما جادلت سابقاً ، « مفرضة » ، بمعنى أنك يمكن أن تسأل دائماً عن السبب الذى يجعل المرء يكلف نفسه عناء تطويرها فى المقام الأول . واحد أوجه الضعف المدهشة لمعظم النقد الشكلى والبنىوى هو أنه عاجز عن الاجابة على هذا السؤال . إن البنوى يفحص فعلاً أنساق - العلامات لأنها يتصادف أنها موجودة ، أو إذا بدا ذلك أمراً لا يمكن الدفاع عنه ، فإنه يجبر على تقديم بعض التبرير المنطقى - فدراسة أنماط تكوين المعنى لدينا سيعمق وعينا النقدي بذاتنا - مما لا يختلف كثيراً عن الخط المعتد للانسانيين الليبراليين . أما قوة القضية الإنسانية الليبرالية ، بالمقابل ، فتكمن فى قدرتها على قول لماذا يستحق تناول الادب العناء . وإجابتها ، كما رأينا ، هى تقريباً أنه يجعلك شخصاً أفضل . وهذا بدوره هو ضعف القضية الإنسانية الليبرالية .

إلا أن الاجابة الإنسانية الليبرالية ليست ضعيفة لأنها تعتقد أن الادب

يمكن أن يكون تغييرياً . إنها ضعيفة لأنها تتألف بقطاعة في قيمة هذه القوة التفسيرية ، وتأخذها بمعزل عن أى سياق اجتماعى محدد ، ولا يمكنها أن تصوغ ما تعنيه بتعبير « شخص أفضل » إلا في أضيق العبارات وأشدها تجريدية . وهى عبارات تتجاهل عموماً حقيقة أن كونك شخصاً في المجتمع الغربى في ثمانينات القرن العشرين يعنى أن تكون مقيداً بـ ، وبمعنى معين مسئولاً عن ، أنواع الشروط السياسية التى بدأت هذه الخاتمة برسم خطوطها العريضة . إن النزعة الانسانية الليبرالية هى أيديولوجيا أخلاقية للضواحي ، محدودة في الممارسة بأمور التعامل الشخصى إلى حد كبير . وهى أقوى بشأن الخيانة الزوجية منها بشأن التسليح ، واهتماماتها القيمة بالحرية ، والديمقراطية ، والحقوق الفردية ليست ، ببساطة ، عينية بدرجة كافية . فنظرتها للديمقراطية ، مثلاً ، هى النظرة المجردة المتمثلة في صناديق الانتخاب ، بدلاً من ديمقراطية نوعية ، حية ، وعملية تخص كذلك على نحو ما عمليات وزارة الخارجية البريطانية وشركة ستاندارد أوليل . ونظرتها للحرية الفردية معانلة في تجريديتها : فحرية أى فرد محدّد كسيحة وطفيلية طالما اعتصمت على العمل اللامعدي والاضطهاد الفعال للآخرين . وقد يحتج الأدب ضد تلك الظروف وقد لا يفعل ، لكنه ممكن بالدرجة الأولى بسببها . وكما عبر الناقد الألماني فالتر بنيامين Walter Benjamin فإنه : « ما من وثيقة ثقافية ليست في الوقت نفسه سجلاً للهمجية »^(٧) . والاشتراكيون هم أولئك الذين يودون استخلاص التطبيقات الكاملة ، العينية ، العملية للمقولات المجردة عن الحرية والديمقراطية والتى تشارك فيها النزعة الانسانية الليبرالية ، ويأخذون هذه المقولات حرفياً حين تلتفت الانتباه إلى ما هو « خاص على نحو مغمم بالحيوية » . لهذا السبب فإن كثيرين من الاشتراكيين الغربيين قلقون إزاء الآراء الانسانية الليبرالية في الحكومات الاستبدادية في أوروبا الشرقية ، إذ يشعرون بأن هذه الآراء ، ببساطة ، لا تذهب إلى مدى كاف : فما سيكون ضرورياً لاسقاط هذه الحكومات الاستبدادية لن يكون مجرد المزيد من حرية التعبير ، بل ثورة عمالية ضد الدولة* .

لأبد ، إذن ، لما يعنيه أن تكون « شخصاً أفضل » ، أن يكون عينيّاً

* شهد العام الماضى ١٩٧٩ سقوط هذه الحكومات رغم الاختلاف على توصيف ما جرى - م

وعملياً - أى ، مهتماً بمواقف الناس السياسية ككل - بدل أن يكون مجرداً بشكل ضيق ، مهتماً فقط بالعلاقات الشخصية المباشرة التى يمكن تجريبها من هذا الكل العيى . لابد أن يكون مسألة مناقشة سياسية وليس مناقشة « أخلاقية » فقط : وهذا يعنى أنها يجب أن تكون مناقشة أخلاقية أصيلة ، ترى العلاقات بين الخصائص والقيم الفردية ، وبين مجمل شروط وجودنا المادية . والمناقشة السياسية ليست بديلاً عن الاهتمامات الأخلاقية : إنها تلك الاهتمامات وقد أخذت جدياً بكل عواقبها . لكن الانسانيين الليبراليين على حق فى رؤية أن ثمة مغزى فى دراسة الأدب ، وأن هذا المغزى ليس هو نفسه ، فى النهاية ، مغزى أدبياً . إما يجادلون به ، رغم أن هذه الطريقة للتعبير عنه ستسببُ بفسونة فى أذانهم ، هو أن الأدب له « استخدام » . قليلة هى الكلمات التى تهين الأذان الأدبية أكثر مما تفعل كلمة « استخدام » ، التى تستحضر مشاك الورق ومجففات الشعر .. وقد جعلت المعارضة الرومانسية للأيديولوجيا النفعية للرأسمالية من كلمة « استخدام » كلمة لا يمكن استخدامها : فمجد الفن ، بالنسبة للجماليين ، هو لا نفعيته المطلقة . لكن قليلين من بيننا اليوم سيكونون مستعدين للمشاركة فى ذلك : فكل قراءة لعمل هى بالتأكيد استخدام له بمعنى من المعانى . قد لا نستخدم موبى ديك لنتعلم كيف نمصطاد الحيتان ، لكننا « نخرج بشيء منها » حتى فى هذه الحالة . وكل نظرية أدبية تفترض سلفاً استخداماً معيناً للأدب ، حتى لو كان ما تخرج به منه هو لا نفعيته المطلقة . والنقد الانسانى الليبرالى ليس مضطاً فى استخدام الأدب ، لكنه مخطىء فى خداعه لنفسه بأنه لا يفعل . إنه يستخدمه لتدعيم قيم أخلاقية معينة ، لا تنفصم ، كما أمل أن أكون قد أوضحت ، عن قيم أيديولوجية معينة ، وتتضمن فى النهاية شكلاً خاصاً من السياسة . وليس الأمر أنه يقرأ النصوص « بنزاهة » ثم يضع عندئذ ما قرأ فى خدمة قيمه : فالقيم تحكم عملية القراءة الفعلية ذاتها ، وتحدد المعنى الذى يشكله النقد من الأعمال التى يدرسها . لن أجادل ، إذن ، من أجل « نقد سياسى » يقرأ النصوص الأدبية فى ضوء قيم معينة ترتبط بالمعتقدات والافعال السياسية ، فكل نقد يفعل ذلك . وفكرة أن هناك أشكال « غير سياسية » من النقد هى ، ببساطة ، خرافة تدعم استخدامات سياسية معينة للأدب بكفاءة أكبر . والفرق بين نقد « سياسى » ونقد « غير سياسى » هو مجرد الفرق بين رئيس الوزراء وبين الملك : فالأخير يدع غايات سياسية معينة بالتظاهر بأنه لا يفعل ، بينما

لا يخفى الأول ذلك . ومن الأفضل دائماً أن يكون المرء أميناً في هذه الأمور . والفرق بين ناقد تقليدى يتحدث عن « فوضى التجربة » عند كوزراد أو وولف ، وبين الناقدة النسائية التى تفحص الجنسين عند هذين الكاتبين ، ليس تفرقة بين نقد غير سياسى وآخر سياسى ، إنه تفرقه بين أشكال مختلفة من السياسة - بين من يشاركون في مذهب أن التاريخ ، والمجتمع ، والواقع الانسانى ككل ، جميعها مفتحة ، وتعسفية ، وبلا اتجاه ، وبين من لديهم اهتمامات أخرى تتضمن آراء يدلية عن حالة العالم . وليس ثمة سبيل لحل مسألة أى سياسة تكون أفضل بالنسبة للنقد الادبى . فعليك ببساطة أن تجادل حول السياسة . وليست مسألة جدال حول ما إذا كان يجب على « الادب » أن يرتبط « بالتاريخ » أم لا : بل مسألة قراءات مختلفة للتاريخ نفسه .

والناقدة النسائية لا تدرس تمثيلات الجنسين لمجرد انها تعتقد أن ذلك سيخدم غاياتها السياسية . فهي تعتقد أيضاً ان الجنس والنشاط الجنسى موضوعات محورية في الأدب وغيره من أنواع الخطاب ، وأن أى تقرير نقدى يكتنهما معيب بصورة خطيرة . وبالمثل ، فإن الناقد الاشتراكى لا يرى الادب طبقاً للإيديولوجيا أو الصراع الطبقي لأن هذين الأمرين تصادف أنهما يمثلان إهتماماته السياسية ، المطروحة تعسفياً على الأعمال الادبية . فهو يعتقد أن تلك الأمور تمثل مادة التاريخ ذاتها ، وأن الأدب بقدر كونه ظاهرة تاريخية ، فإنها تمثل نفس مادة الأدب كذلك . . وما سيكون غريباً هو لو ظن الناقد - أو الناقدة - النسائى أو الاشتراكى أن تحليل مشكلات الجنسين أو المشكلات الطبقيّة هو مجرد اهتمام أكاديمى - مجرد مسألة إنجاز تقرير أكثر إرضاء في إكماله عن الأدب . إذ لماذا سيستحق الأمر عناء عمل ذلك ؟ والنقاد الإنسانويون الليبراليون لا يطرحون فقط عمل تقرير اكمل عن الادب : فهم يؤدون مناقشة الادب بطرق تعمق ، وتثرى ، وتوسع حيواتنا . والنقاد الاشتراكيون والنسائيون يتفقون معهم في هذا : انهم فقط يؤدون التأكيد على أن ذلك التعميق والإثراء يستتبع تغييراً لمجتمع تقسمه الطبقة والجنس . وهم يودون أن يستخلص الإنسانى الليبرالى العواقب الكاملة لموقفه . وإذا لم يوافق الانسانى الليبرالى ، فإن هذه تكون مناقشة سياسية ، وليست مناقشة حول ما اذا كان المرء « يستخدم » الادب أم لا .

جادلت من قبل بأن أى محاولة لتعريف دراسة الأدب سواء على أساس منهجه أو موضوعه مقضى عليها بالفشل . لكننا بدأنا الآن مناقشة طريقة أخرى لإدراك ما يميز أحد أنواع الخطاب عن نوع آخر ، ليست طريقة انتولوجية أو منهجية بل إستراتيجية . وهذا يعنى أن نسال أولاً ليس عن ما هو الموضوع أو كيف يجب أن نتناوله ، بل لماذا يجب أن ننخرط فيه في المحل الأول . الإجابة الإنسانية الليبرالية على هذا السؤال ، كما أشرت ، هى في أن واحد معقولة تماماً ، وغير مجدية تماماً كما هى الحال . فلنحاول أن نجعلها ملموسة بعض الشئ بالسؤال عن كيف يمكن لإعادة اختراع البلاغة التى اقترحها (رغم أنها يمكن كذلك أن تسمى « نظرية الخطاب » أو « الدراسات الثقافية » أو ما شئت) أن تساهم في جعلنا جميعاً أناساً أفضل . إن الخطابات ، وأنساق العلامات ، وممارسات الخطاب من كل نوع ، من الفيلم والتلفزيون إلى فن القص ولغات العلم الطبيعى ، جميعها تنتج تأثيرات ، تشكل أشكالاً من الوعى واللوعى ، وثيقة الصلة بالحفاظ على ، أو تغيير أنساقنا القائمة للسلطة . وهكذا فإنها وثيقة الارتباط بما يعنيه أن يكون المرء شخصاً . وفى الحقيقة ، يمكن اعتبار أن « الايديولوجيا » لا تشير إلى أكثر من هذا الارتباط - الارتباط أو الرابطة بين الخطابات والسلطة . وعندما نرى ذلك ، فإن مشكلات النظرية والمنهج سيتاح لها أن تبدو في ضوء جديد ، فليست مسألة البدء انطلاقاً من مشكلات نظرية أو منهجية معينة : بل مسألة البدء انطلاقاً مما نريد أن نفعله ، ثم رؤية أى مناهج ونظريات يمكن أن تساعدنا بأفضل ما يمكن على تحقيق هذه الغايات . فإتخاذ قرار بشأن استراتيجيتك لن يحدد سلفاً ما هى المناهج وموضوعات الدراسة الأكثر قيمة . ويقدر ما يعنى موضوع الدراسة ، فإن ما تقرّر أن تفحصه يعتمد بدرجة كبيرة على الموقف العمل . فقد يبدو أن الأفضل هو النظر إلى بروسيت والمملك لير ، أو إلى البرامج التلفزيونية للأطفال ، أو الروايات الرومانسية الشعبية ، أو الأفلام الطليعية . والناقد الراديكالى ليبرالى تماماً بشأن هذه الأمور : فهو يرفض الدوجمائية التى تصرّ على أن بروسيت دائماً أكثر قيمة للدراسة من الإعلانات التلفزيونية . فكل شئ يعتمد على ما تحاول أن تفعله ، وفى أى موقف . كذلك فإن النقاد الراديكاليين يتمتعون بسعة الأفق بشأن مشكلات النظرية والمنهج :: فهم يعملون إلى أن يكونوا تعدديين في هذا الصدد . وأى منهج أو نظرية تسهم في الهدف الاستراتيجى للتحرر

الإنساني ، في انتاج « أناس فضل » من خلال التحويل الاشتراكي للمجتمع ، تعدّ مقبولة . والبنوية ، والسيميوطيقا ، والتحليل النفسي ، والتفكيك ، ونظرية التلقي ، إلى آخر ذلك : كل هذه المقاربات ، وغيرها ، لها استبصاراتها القيمة التي يمكن وضعها موضع الاستخدام . ورغم ذلك ، ليس من المحتمل أن تثبت كل النظريات الأدبية أنها صالحة للأهداف الاستراتيجية موضع البحث : وهناك عدد منها فحصناها في هذا الكتاب يبدو لي من غير المحتمل تماماً أن تعمل . إن ما تختاره وترفضه نظرياً يعتمد ، إذن ، على ما تحاول عملياً أن تفعله . كانت هذه دائماً هي حالة النقد الأدبي : والأمر ببساطة أنه دائماً شديد المعارضة لإدراك الحقيقة . إننا في أي دراسة أكاديمية نختار موضوعات ومناهج البحث التي نعتقد أنها الأهم ، وتقييمنا لأهميتها تحكمه أطر إهتمام عميقة الجذور في الأشكال العملية لحياتنا الاجتماعية . والنقاد الراديكاليون ليسوا مختلفين بهذا الصدد : لكن لديهم منظومة من الأولويات الاجتماعية يميل معظم الناس في الوقت الحاضر إلى الاختلاف معها . وهذا هو السبب أنهم يُسقطون من الاعتبار عادةً بإعتبارهم « إيديولوجيين » ، لأن « الإيديولوجيا » هي دائماً طريقة نصف بها اهتمامات الآخرين وليس اهتماماتنا نحن .

على أية حال ، ما من نظرية أو منهج سيكون له مجرد استخدام استراتيجي واحد . إذ يمكن استنفارها في تنويع من الاستراتيجيات المختلفة من أجل تنويع من الأهداف . لكن إن تكون كل المناهج صالحة على قدم المساواة لأهداف معينة . إن الأمر هو أمر إكتشاف ، وليس افتراضاً من البداية ، أن منهجاً منفرداً أو نظرية منفردة ستكون صالحة . وأحد الأسباب التي جعلتني لا أنهي هذا الكتاب بتقرير عن نظرية الأدب الاشتراكية أو النسائية أنني اعتقد أن مثل هذه الحركة ستشجع القارئ على إرتكاب ما يسميه الفلاسفة « خطأ المقلوبة » Category Mistake . فقد تضلل النساء وتدفعهم إلى الاعتقاد بأن « النقد السياسي » نوع آخر من المقاربة النقدية مختلف عن تلك الأنواع التي ناقشتها ، مختلف في إفتراضاته لكنه نفس الشيء من الناحية الأساسية . ولما كنت قد أوضحت رأيي في أن كل النقد سياسي بمعنى من المعاني ، ولما كان الناس يميلون إلى إلصاق كلمة « سياسي » بالنقد الذي تختلف سياسته عن سياستهم ، فلا يمكن أن يكون الأمر كذلك . بالطبع ، فإن الاشتراكيين والنسائيين مهتمون بتطوير نظريات ومناهج مناسبة

لأهدافهم : فهم يأخذون في الاعتبار مشكلات العلاقات بين الكتابة والنشاط الجنسي ، أو بين النص والأيديولوجيا ، مثلما لا تفعل النظريات الأخرى عموماً . كذلك فإنهم سيؤكدون أن يزعموا أن هذه النظريات شارحة بشكل أقوى من غيرها ، إذ لو لم تكن كذلك لما كان هناك معنى في تقديمها على أنها نظريات . لكن سيكون من الخطأ أن نرى أن خصوصية تلك الأشكال من النقد تتمثل في تقديم نظريات أو مناهج بديلة . فهذه الأشكال من النقد تختلف عن غيرها لأنها تُعرّف موضوع التحليل بطريقة مختلفة ، ولها قيم ، ومعتقدات ، وأهداف مختلفة ، وهى بذلك تقدم أنواعاً مختلفة من الاستراتيجية لتحقيق هذه الأهداف .

وأنا أقول « الأهداف » ، لأنه لا يجب الاعتقاد بأن لهذا الشكل من النقد هدف واحد . فهناك أهداف عديدة يجب تحقيقها ، وطرق عديدة لتحقيقها . ففي بعض المواقف ، سيكون الإجراء الأكثر فائدة هو استكشاف كيف تنتج الانساق الدالة لنص « أدبي » تأثيرات أيديولوجية معينة ، وقد يكون عمل نفس الشيء مع فيلم هوليفودى . وقد تثبت هذه المشروعات أنها هامة بشكل خاص في تعليم الدراسات الثقافية للأطفال ، لكن قد يكون أمراً قيماً كذلك أن نستخدم الأدب لننشط فيهم حساً بالطاقة اللغوية تحرمهم منه ظروفهم الاجتماعية . وثمة استخدامات « طوباوية » للأدب من هذا النوع ، وتقاليد غنية لذلك الفكر الطوباوى لا يجب إسقاطها بخفة من الحساب بإعتبارها « مثالية » . ورغم ذلك ، لا يجب إحالة الاستمتاع الفعال بالأعمال الفنية الثقافية إلى المدرسة الأولية ، تاركين للطلبة الأكبر سناً مهمة التحليل الأكثر كثافة . فاللذة ، والاستمتاع ، والتأثيرات التغييرية المحتملة للخطاب هي موضوع « مناسب » للدراسة « العليا » شأنها شأن وضع السمات البيورانية (التظهرية) في تشكيلات الخطاب في القرن السابع عشر . وفي مواقف أخرى ، قد يتضح أن الأكثر فائدة ليس نقداً والاستمتاع بخطاب الآخرين بل إنتاج خطاب المزمع الخاص . هنا ، مثلما مع التقاليد البلاغية ، قد يساعدنا أن ندرس ما فعله الآخرون . فقد تود أن تتفقد ممارساتك الدالة الخاصة لتتربى ، وتحارب ، وتعزل أو تغير التأثيرات التى تنتجها ممارسات الآخرين .

داخل نطاق هذا النشاط المتنوع ، سيكون لدراسة ما يسمى الآن « الأدب » مكانها . لكن لا يجب أن نأخذ كافتراض قبلى A priori أن

ما يسمى حالياً « الأدب » سيكون دائماً وفي كل مكان أهم بؤرة للإهتمام . فهذه الدوجمائية لا مكان لها في حقل الدراسة الثقافية . كذلك ليس من المحتمل أن النصوص التي يطلق عليها الآن اسم « الأدب » ستظل تُدرك وتُعرف كما هي الآن ، وذلك فور أن تُعاد إلى تشكيلات الخطاب الأعمق والأوسع والتي تشكل هي جزءاً منها . فبصورة حتمية « ستُعاد كتابتها » ، ويعاد تدويرها ، وتوضع في استخدامات مختلفة ، وتُغرس في علاقات وممارسات مختلفة . وقد كان يجري لها ذلك دائماً ، بالطبع ، لكن أحد تأثيرات كلمة « أدب » هو منعنا من ادراك هذه الحقيقة .

ويدهي أن لمثل هذه الاستراتيجية آثار مؤسسية بعيدة المدى . فهي تعنى ، على سبيل المثال ، أن أقسام الأدب كما نعرفها الآن في التعليم العالي ستكف عن الوجود . وحيث أن الحكومة ، بينما أكتب هذا ، تبدو على وشك تحقيق هذا الهدف أسرع وأكثراً مما أستطيع أنا ، فإن من الضروري أن أضيف أن الأولوية السياسية الأولى لمن تراودهم الشكوك حول التضمينات الأيديولوجية لتنظيمات الأقسام تلك هي الدفاع عنها دون شروط ضد هجمات الحكومة . لكن هذه الأولوية لا يمكن أن تعنى أن نرفض تأمل كيف يمكننا تنظيم الدراسات الأدبية على نحو أفضل في المدى البعيد . فالتأثيرات الأيديولوجية لتلك الأقسام لا تكن فقط في القيم الخاصة التي تنتشرها ، بل في إزاحتها الضمنية والفعلية « للأدب » بعيداً عن غيره من الممارسات الثقافية والاجتماعية . ولا يجب أن يوقفنا الاعتراف فقط بهذه الممارسات بوصفها « خلفية » أدبية : فكلمة « خلفية » ، بتداعياتها السكونية ، الإبداعية ، تتحدث عن نفسها بنفسها . ومهما كان ما سيحل محل تلك الأقسام - والاقتراح متواضع ، فمثل هذه التجارب جارية في مجالات معينة من التعليم العالي - فإنه سيضمن بصورة محورية تعليم مختلف نظريات ومناهج التحليل الثقافي . وحقيقة أن ذلك التعليم لا يُقدّم روتينياً من جانب عديد من أقسام الأدب القائمة ، أو يُقدّم « اختياريّاً » أو هامشياً ، هي إحدى أكثر سماتها فضائية وهزلية . (وربما كانت سماتها الأكثر فضائية وهزلية هي الطاقة المبددة إلى حد كبير والتي يُطلب من طلاب الدراسات العليا أن يصوّبوا في موضوعات بحث ، غامضة ، ومُنتحلة لكي ينتجوا رسائل جامعية من المألوف الا تتعدى كونها تدريبات أكاديمية عقيمة ، وإن يقرأها على الإطلاق سوى القلة .) إن

نزعة الهواية الرقيقة التي تعتبر النقد نوعاً من الحاسة السادسة التلقائية لم تلق بالعديد من الطلاب في الاضطراب المفهوم لعقود طويلة فحسب ، بل إنها تخدم تدعيم سلطة من في السلطة . إذ لو كان النقد مجرد موهبة خاصة ، مثل القدرة على الصفيير والهمهمة بأنغام مختلفة في وقت واحد ، فإنه يكون في آن واحد نادراً بما يكفي للإبقاء عليه بين أيدي نخبة ، وكذلك « عادياً » بما يكفي لجعله لا يتطلب تبريراً نظرياً صارماً . ونفس حركة الكماشة هذه بالضبط ، تعمل في فلسفة « اللغة العادية » الانجليزية . لكن الإجابة ليست استبدال نزعة الهواية المشوشة تلك بإحترافية جيدة الصقل عازمة على تبرير نفسها لدافع الضرائب المشمئز . فتلك الاحترافية ، كما رأينا ، مجردة بنفس القدر من أي تقييم إجتماعي لأنشطتها ، حيث أنها لا تستطيع أن تقول السبب الذي يجعلها تتجشم عناء الأدب على الإطلاق سوى أن ترتبه ، وتسقط النصوص في تصنيفاتها المناسبة ، ثم تنتقل إلى علم الأحياء البحرية . إذا لم يكن مغزى النقد يكمن في تفسير الأعمال الأدبية بل في أجادة انساق العلامات الكامنة التي تولدها وذلك بروح متجردة ، فماذا سيفعل النقد عندما يكون قد حقق هذه الأجادة ، التي لن تستغرق عمراً بل ربما تستغرق أكثر من بضع سنوات ؟؟

إن الأزمة الحالية في حقل الدراسات الأدبية في أساسها أزمة في تعريف الموضوع ذاته . أما أنها تثبت أن من الصعب تقديم مثل هذا التعريف ، فليس ذلك أمر مدهشاً ، كما أمل أن أكون قد أوضحت في هذا الكتاب . فليس من المحتمل أن يتم فصل أحد من وظيفة أكاديمية لمحاولته القيام بتحليل سيميوطيقي صفيير لإدموند سبنسر ، لكن من المحتمل أن يتم طرده من الباب ، أو عدم السماح بدخوله منه بالدرجة الأولى ، إذا تساطل عما إذا كانت « التكاليد » من سبنسر حتى شكسبير وميلتون هي الطريقة الأفضل أو الوحيدة لصياغة الخطاب في منهج دراسي . عند هذه النقطة تتم درجة المعيار لسحق المخالفين وإخراجهم من الحلبة الأدبية .

من غير المحتمل أن يخطئ من يعملون في حقل الممارسات الثقافية فيعتبرون نشاطهم محورياً بصورة مطلقة . فالرجال والنساء لا يحيون بالثقافة وحدها ، وكانت الأغلبية الساحقة منهم على طول التاريخ محرومة من فرصة أن تحيا بها على الإطلاق ، وتلك القلة المحظوظة بما يكفي لأن تحيا بها الآن تستطيع أن تفعل ذلك بسبب عمل من لا يفعلون . وإى نظرية ثقافية أو نقدية

لا تبدأ من هذه المنفردة الأكثر أهمية ، وتبقى في ذهنها على الدوام ، لا يحتمل في نظري أن تساوى الكثير . ما من وثيقة للثقافة ليست كذلك سجلاً للهمجية . لكن حتى في مجتمعات ليس لديها وقت للثقافة ، مثل مجتمعنا كما ذكرنا ماركس ، ثمة أوقات وأماكن تصبح فيها فجأة مناسبة من جديد ، مشحونة بدلالة تتجاوز ذاتها . وهناك أربع من هذه اللحظات الكبرى واضحة في عالمنا . فالثقافة ، في حيوات الأمم التي تناضل من أجل الاستقلال عن الامبريالية ، لها معنى شديد البعد عن صفحات المتابعات في صحف الصنداي . فالامبريالية ليست مجرد إستغلال قوة - العمل الرخيصة ، والمواد الخام والأسواق السهلة بل أنتزاع اللغات والعادات من جذورها - ليست مجرد فرض الجيوش الأجنبية ، بل فرض طرق غريبة لممارسة الخبرة . وهي تتبدى ليس فقط في ميزانيات الشركات وفي القواعد الجوية ، بل يمكن تتبعها حتى أشد جذور الكلام والدلالة حميمية . في تلك الأوضاع ، التي لا تكاد تبعد ألف ميل عن عتبات أبوابنا ، ترتبط الثقافة على نحو حيوي بهوية المرء المشتركة بحيث لا تكون ثمة حاجة للجدال دفاعاً عن علاقتها بالنضال السياسي . إن الجدال ضد هذه العلاقة هو الذي سيبدو غير مفهوم .

المجال الثاني الذي توحدت فيه الثقافة والعمل السياسي بشكل وثيق هو الحركة النسائية . فمن طبيعة السياسة النسائية أن تكون للعلامات والصور ، الخبرة المكتوبة والدرامية ، أن تكون لها دلالة خاصة . والخطاب بكل أشكاله اهتمام بديهي لأنصار الحركة النسائية ، سواء بإعتبار هذه الأشكال أماكن يمكن فيها فك رموز اضطهاد النساء ، أو بإعتبارها أماكن يمكن فيها تحدى هذا الاضطهاد . ففي أى سياسة تضع الهوية والعلاقة موضع الرهان محورياً ، مجددة الاهتمام بالتجربة المعاشة وخطاب الجسد ، لا تحتاج الثقافة للجدال لتتشق طريقها إلى الارتباط السياسي . وفي الحقيقة ، كان أحد إنجازات الحركة النسائية هو تخليص عبارات من قبيل « التجربة المعاشة » و « خطاب الجسد » من التدايعات الإمبريقية التي أضفتها عليها كثير من نظريات الأدب . « فالتجربة » لم تعد بحاجة إلى أن تعنى الآن توجهاً إلى أوجه اليقين المتميزة لما هو خاص ، بعيداً عن أنساق - السلطة والعلاقات الاجتماعية ، لأن الفزعة النسائية لا تعترف بمثل هذه التفريق بين مشكلات الذات الإنسانية ومشكلات النضال السياسي . فليس الخطاب هو مراكز الأعصاب وأحشاء

الظلمة الناعمة عند لورنس ، بل هو سياسة للجسد ، إعادة إكتشاف لإجتماعيته من خلال وعي بالقوى التي تتحكم فيه وتخضعه .

والمجال الثالث في هذا الصدد هو « صناعة الثقافة » . فبينما كان النقاد الأدبيون يفرسون الحساسية بين الاقلية ، كانت قطاعات ضخمة من وسائل الاعلام منهمكة في محاولة تدميرها بين الاغلبية ، ورغم ذلك ، ما زال يُفترض ان دراسة جراي Gray أو كولينز Collins ، أكثر أهمية في ذاتها من فحص التليفزيون أو الصحافة الشعبية . هذا المشروع يختلف عن المشروعين اللذين رسمت من قبل خطوطهما العريضة في طابعه الدفاعي أساساً : فهو يمثل رد فعل نقدي تجاه الإيديولوجيا الثقافية لشخص آخر بدل أن يكون إمتلاكاً ذاتياً للثقافة من أجل غايات المرء الخاصة . ألا أنه مشروع حيوى رغم ذلك ، لا يجب التخلي عنه لميثولوجيا سوداوية يسارية أو يمينية عن وسائل الاعلام بوصفها كتلة هائلة على نحو منيع . إننا نعرف أن الناس ، في نهاية الامر لا يصدقون كل ما يرون أو يقرأون ، لكننا كذلك بحاجة إلى أن نعرف أكثر بكثير مما نعرف عن الدور الذى تلعبه تلك التأثيرات في وعيهم العام ، حتى لو كان لابد أن ينظر إلى هذه الدراسة النقدية ، سياسياً ، على أنها لا تعدو أن تكون عملية إعاقة . إن السيطرة الديمقراطية على هذه الأجهزة الإيديولوجية ، مع البدائل الشعبية لها ، يجب أن تكون على رأس أولويات أى برنامج اشتراكي في المستقبل .^(٣)

أما المجال الرابع والآخر فهو الحركة الصاعدة بقوة لكتابة الطبقة العاملة . فبعد أن أخرجسوا طوال أجيال ، وتعلموا أن ينظروا إلى الادب على أنه نشاط شئلى فوق متناولهم ، أخذ العمال في بريطانيا ينظمون أنفسهم بنشاط على طول العقد الماضى بحثاً عن أساليبهم وأصواتهم الادبية الخاصة .^(٤) إن حركة الكتاب العمال تكاد تكون غير معروفة للاكاديميات ، ولم تلق التشجيع بالضبط من جانب الأجهزة الثقافية للدولة ، لكنها احدى علامات قطيعة ذات مغزى عن العلاقات السائدة للإنتاج الادبى . ومشروعات النشر المحلية والتعاونية ومشروعات تعاضدية ، مهتمة ليس بالادب المقترن بقيم إجتماعية بديلة فقط ، بل بالادب الذى يتحدى ويغير العلاقات الإجتماعية القائمة بين الكتاب والناشرين ، والقراء ، وغيرهم من العاملين بالادب . ولأن هذه المحاولات تطرح للتساؤل التعريفات السائدة للادب فليس من السهولة بمكان أن

تستوعبها مؤسسة أدبية سعيدة تماماً بالترحيب برواية **ابناء وعشاق** ،
وجتى ، من وقت لآخر ، بـ **روبرت ترينسل Robert Tressel** .

هذه المجالات ليست بدائل لدراسة شيكسبير وبروست . ولواستطاعت
دراسة أمثال هؤلاء الكتاب أن تصبح مشحونة بالطاقة ، والزاھنية ، والحماسة
بقدر النشاطات التي استعرضتها لقوى ، لكان للمؤسسة الأدبية أن تبتھج
لا أن تشكو . لكن من المشكوك فيه أن يحدث ذلك بينما نجد تلك النصوص
معزولة بإحكام عن التاريخ ، وخاضعة لشكلية نقدية عقيمة ، ومكبلة بورع
بحقائق أبدية ، ومستخدمة لتأكيد تحيزات يستطيع أى طالب مستنير بدرجة
معقولة أن يدرك انها قابلة للإعتراض . إن تحرير شيكسبير وبروست من تلك
الضوابط قد يستتبعه موت الادب ، لكنه سيكون خلاصهما أيضاً .

سأختتم بمجاز . نحن نعرف أن الأسد أقوى من مروض الاسود ،
وكذلك يعرف مروض الاسود . والمشكلة أن الاسد لا يعرف . وليس مستبعداً
أن يكون موت الادب عوناً للأسد على أن يستيقظ .

رقم الايداع بدار الكتب

١٩٩١ / ٧٧٥٦

مطبع الاعلام بكويتش انجلى

Tony Bennett, *Formalism and Marxism* London 1979
Terry Lovell, *Pictures of Reality*, London, 1980

Lee Baxandall and Stefan Morowski (eds.), *Marx and Engels on Literature and Art*, New York, 1973

Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, Ann Arbor, 1971

Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, Cambridge, Mass., 1968

V.N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, New York, 1973

Georg Lukacs, *The Historical Novel*, London, 1974

Studies in European Realism, London, 1975

Lucien Goldmann, *The Hidden God*, London, 1964

Christopher Caudwell, *Illusion and Reality*, London, 1973

John Willett (trans.), *Brecht on Theatre*, London, 1973

Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, London, 1973
Illuminations, London, 1973

Charles Baudelaire, London, 1973

One - Way Street and other Writings, London, 1979

Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, London, 1981

Pierre Macherey and Etienne Balibar, 'On Literature as an Ideological Form', in Robert Young (ed.), *Untying the Text*, London, 1981

Ernst Bloch et al., *Aesthetics and Politics*, London, 1977

Fredric Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, NJ, 1971
The political Unconscious, London, 1981

Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, London, 1973

Raymond Williams, *Politics and Letters*, London, 1979
Problems in Culture and Materialism, London, 1980

Janine Chasseguet-Smirgel (ed.), *Female Sexuality*, Ann Arbor, 1970

Elaine Showalter, *A Literature of Their Own : British Women Novelists from Bronte to Lessing*, Princeton, NJ, 1977

Josephine Donovan, *Feminist Literary Criticism*, Lexington, Kentucky, 1975.

Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, London, 1979

Patricia Stubbs, *Women and Fiction : Feminism and the Novel 1880 - 1920*, London, 1979

Ellen Moers, *Literary Women*, London, 1980

Mary Jacobus (ed.), *Women Writing and Writing about Women*, London, 1979

Tillie Olsen, *Silences*, London, 1980

Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminisms*, Amherst, Mass., 1979

Julia Kristeva, *About Chinese Women*, New York, 1977

Hélène Cixous and Catherine Clément, *La jeune née*, Paris, 1975

Hélène Cixous, *Madeleine Gagnon and Annie Leclerc, La venue à l'écriture*, Paris, 1977

Hélène Cixous, 'The Laugh of the Medusa', in *Signs*, vol. I, no 4, 1976.

Luce Irigaray, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, 1974

Ce sexe qui n'en est pas un, Paris, 1977

Sarah Kofman, *L'énigme de la femme*, Paris, 1980

Marxism

Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, London, 1976

Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, 1977

Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, London, 1978

Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, London, 1976

Cliff Slaughter, *Marxism, Ideology and Literature*, London, 1980

Norman N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*, Oxford, 1968

Five Readers Reading, New Haven, Conn., 1975

Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, 1952

Kenneth Burke, *Philosophy of Literary Form*, Baton Rouge, 1941

Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, London, 1975

A Map of Misreading, London, 1975

Poetry and Repression, New Haven, Conn., 1976

Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word*, London, 1978

Shoshana Felman (ed.), *Literature and psychoanalysis*, Baltimore, 1982

Geoffrey Hartman (ed.), *Psychoanalysis and the Question of the Text*, Baltimore, 1978

Feminism

Michèle Barrett, *Women's Oppression Today*, London, 1986

Mary Ellmann, *Thinking About Women*, New York, 1968

Juliet Mitchell, *Women's Estate*, Harmondsworth, 1977

M.Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds.), *Women, Culture and Society*, Stanford, 1974

S. McConnell - Ginnet, R. Borker and N. Furman (eds.), *Women and Language in Literature and Society*, New York, 1980

Kate Millett, *Sexual Politics*, London, 1971

Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, 1978

Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, Harmondsworth, 1976

Annette Kuhn and Ann Marie Wolpe (eds.), *Feminism and Materialism*, London, 1978

Jane Gallop, *Feminism and Psychoanalysis : The Daughter's Seduction*, London, 1982

Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven, Conn., 1979
Geoffrey Hartman (ed.), *Deconstruction and Criticism*, London, 1979.

Criticism in the Wilderness, Baltimore, 1980

J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, Oxford, 1982

Rosalind Coward and John Ellis, *Language and Materialism*, London, 1977.

Catherine Belsey, *Critical Practice*, London, 1980

Christopher Norris, *Deconstruction : Theory and Practice*, London, 1982.

Josué V. Harari (ed.), *Textual Strategies*, Ithaca, NY, 1979

Jonathan Culler, *On Deconstruction* (London, forthcoming)

Psychoanalysis

Sigmund Freud : see the volumes in the Pelican Freud Library (Harmondsworth, 1973 -), esp. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, *The Interpretation of Dreams*, *On Sexuality and the Case Histories* (2 vols.)

Richard Wollheim, *Freud*, London, 1971

J. Laplanche and J. - B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, London, 1980

Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, London, 1956

Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy*, New Haven, 1970

Jacques Lacan, *Ecrits : A Selection*, London, 1977

The Four Fundamental Concepts of psycho-Analysis, London, 1977

A.G. Wilden, *The Language of the Self*, Baltimore, 1968

Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, London, 1977

Elizabeth Wright, 'Modern Psychoanalytic Criticism', in Ann Jefferson and David Robey, *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction*, London, 1982

Simon Lesser, *Fiction and the Unconscious*, Boston, 1957.

Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, NJ, 1972.

Michael Lane (ed.), *Structuralism : A Reader*, London, 1970

David Robey (ed.), *Structuralism : An Introduction*, Oxford, 1973

Richard Macksey and Eugenio Donato (eds.), *The Structuralist Controversy : The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, 1972.

Post - Structuralism

Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, Evanston, Ill., 1973
Of Grammatology, Baltimore, 1976

Writing and Difference, London, 1978

Positions, London, 1981

Ann Jefferson, 'Structuralism and Post-Structuralism', in Ann Jefferson and David Robey, *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction*, London, 1982

Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, London, 1967

Elements of Semiology, London, 1967

Mythologies, London, 1972

S / Z, London, 1975

The Pleasure of the Text, London, 1976

Michel Foucault, *Madness and Civilization*, London, 1967

The Order of Things, London, 1970

The Archaeology of Knowledge, London, 1972

Discipline and Punish, London, 1977

The History of Sexuality (vol. I), London, 1979

Hayden White, 'Michel Foucault', in John Sturrock (ed.), *Structuralism and Since*, Oxford, 1979

Colin Gordon, *Michel Foucault : The Will to Truth*, London, 1980

Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, 1974
Desire in Language, Oxford, 1980

- Jonathan Culler, *Saussure*, London, 1976
- Roman Jakobson, *Selected Writings* (4 vols.), The Hague, 1962.
- and Morris Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague, 1956.
- Main Trends in the Science of Language*, London, 1973
- Paul Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Washington, DC, 1964
- J. Vachek, *A Prague School Reader in Linguistics*, Bloomington, Ill., 1964.
- Jan Mukarovsky, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, Ann Arbor, 1970.
- Claude Lévi - Strauss, *The Savage Mind*, London, 1966
- Edmund Leach, *Lévi- Strauss*, London, 1970
- Vladimir Propp, *The Morphology of the Folktale*, Austin, Texas, 1968.
- A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966
- Du Sens*, Paris, 1970
- Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, 1973
- Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, The Hague, 1969
- Gérard Genette, *Narrative Discourse*, Oxford, 1980
- Figures of Literary Discourse*, Oxford, 1982
- Yury Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor, 1977
- Analysis of the Poetic Text*, Ann Arbor, 1976
- Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, London, 1977
- Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, London, 1980
- Mary Louise Pratt, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Ill., 1977
- Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, London, 1977
- Jacques Ehrmann (ed.), *Structuralism*, New York, 1970
- Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, London, 1975
- The Pursuit of Signs*, London, 1981

- Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, 1962
 Jean Starobinski, *L'Oeil vivant*, Paris, 1961.
La relation critique, Paris, 1972.
 J. Hillis Miller, *Charles Dickens : The World of his Novels*, Cambridge, Mass., 1959.
The Disappearance of God, Cambridge, Mass., 1963
Poets of Reality, Cambridge, Mass., 1965.
 Robert R. Magliola, *Phenomenology and Literature*, West Lafayette, Ind., 1977
 Sarah Lawall, *Critics of Consciousness*, Cambridge, Mass., 1968.

Reception Theory

- Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, Evanston, Ill., 1973.
 Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, Baltimore, 1974
The Act of Reading, London, 1978
 Hans Robert Jauss, 'Literary History as a Challenge to Literary Theory', in Ralph Cohen (ed.), *New Directions in Literary Theory*, London, 1974.
 Jean-Paul Sartre, *What is Literature?* London, 1978
 Stanley Fish, *Is There a Text In This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., 1980
 Umberto Eco, *The Role of the Reader*, Bloomington, Ill., 1979
 Susan R. Suleiman and Inge Crosman (eds.), *The Reader in the Text*, Princeton, NJ, 1980.
 Jane P. Tompkins (ed.), *Reader - Response Criticism*, Baltimore, 1980.

Structuralism and Semiotics

- Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, London, 1978.

Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, London, 1949 W.K. Wimsatt and Monroe Beardsley, *The Verbal Icon*, New York, 1958.

and Cleanth Brooks, *Literary Criticism : A Short History*, New York, 1957.

Allen Tate, *Collected Essays*, Denver, Col., 1959.

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, NJ, 1957

David Robey, 'Anglo-American New Criticism', in Ann Jefferson and David Robey (eds.), *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction*, London, 1982.

John Fekete, *The Critical Twilight*, London 1977

E.M. Thompson, *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism*, The Hague, 1971.

Frank Lentricchia, *After the New Criticism*, Chicago, 1980

Phenomenology and Hermeneutics

Edmund Husserl, *The Idea of Phenomenology*, The Hague, 1964.

Philip Pettit, *On the Idea of Phenomenology*, Dublin, 1969

Martin Heidegger, *Being and Time*, London, 1962

Introduction to Metaphysics, New Haven, Conn., 1959

Poetry, Language, Thought, New York, 1971.

William J. Richardson, *Heidegger : Through Phenomenology to Thought*, The Hague, 1963

H.J. Blackham, 'Martin Heidegger', in *Six Existentialist Thinkers*, London 1961.

Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, London, 1975

Richard E. Palmer, *Hermeneutics*, Evanston, Ill., 1969 E.D.

Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven, Conn., 1976.

Georges Poulet, *The Interior Distance*, Ann Arbor, 1964

Jean - Pierre Richard, *Poesie et profondeur*, Paris, 1955.

L'Univers imaginaire de Mallarme, Paris, 1961.

English Criticism

Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, Cambridge, 1963 *Literature and Dogma*, London, 1873.

T.S. Eliot, *Selected Essays*, London 1963

The Idea of a Christian Society, London, 1939; 2nd edn. London, 1982.

Notes Towards the Definition of Culture, London, 1948 F.R.

Leavis, *New Bearings in English Poetry*, London, 1932 and

Denys Thompson, *Culture and Environment*, London, 1933.

Revaluation : Tradition and Development in English poetry, London, 1936.

The Great Tradition, London, 1948.

The Common Pursuit, London, 1952.

D.H. Lawrence, *Novelist*, London, 1955

The Living Principle, London, 1975.

Q.D.Leavis, *Fiction and the Reading Public*, London, 1932

Francis Mulhern, *The Moment of 'Scrutiny'*, London, 1979

I.A. Richards, *Science and Poetry*, London, 1926.

Principles of literary criticism london 1924 *Practical Criticism*, London, 1929.

William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London, 1930 *Some Versions of Pastoral*, London, 1935.

The Structure of Complex Words, London, 1951.

Milton's God, London, 1961.

Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism*, London, 1978.

D.J. Palmer, *The Rise of English Studies*, London, 1965

C.K. Stead, *The New Poetic*, London, 1964

Chris Baldick, *The Social Mission of English Criticism*, Oxford, 1983.

American New Criticism

John Crowe Ransom, *The World's Body*, New York, 1938 *The New Criticism*. Norfolk, Conn., 1941.

Bibliography

This bibliography is designed for readers who wish to follow up all or any of the various fields of literary theory dealt with in the book. Works under each heading are listed not alphabetically, but in an order in which they might best be tackled by a beginner. All the works discussed in the book are given, as well as some extra items, but I have kept the list as selective and so as manageable as possible. With a few exceptions, all of the works listed are in English.

Russian Formalism

Lee T. Lemon and Marion J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism : Four Essays*, Lincoln, Nebraska, 1965.

L. Matejka and K. Pomorska (eds.), *Readings in Russian Poetics*, Cambridge, Mass., 1971.

Stephen Bann and John E. Bowlt (eds.), *Russian Formalism*, Edinburgh, 1973.

Victor Erlich, *Russian Formalism : History - Doctrine*, The Hague, 1955.

Fredric Jameson, *The Prison - House of Language*, Princeton, NJ, 1972.

Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, London, 1979.

Ann Jefferson, 'Russian Formalism', in Ann Jefferson and David Robey (eds.) *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction*, London, 1982.

P.N. Medvedev and M.M. Bakhtin, *The Formal Method in Literary Scholarship*, Baltimore, 1978.

Christopher pike (ed.), *The Futurists, the Formalists and the Marxist Critique*, London, 1979.

literary text, see Pierre Macherey, *A Theory of Literary production* (London, 1978), pp. 150 - 1, and Terry Eagleton, *Criticism and Ideology* (London, 1976), pp. 90 - 2.

7 - See Peter Brooks, 'Freud's Masterplot: Questions of Narrative', in Shoshana Felman (ed.), *Literature and psychoanalysis* (Baltimore, 1982).

8 - See Raymond Williams, *Drama from Ibsen to 'Brecht'* (London, 1968), Conclusion.

9 - See Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word* (London, 1978).

10 - See my essay 'Poetry, Pleasure and Politics: Yeats's "Easter 1916"', in the journal *Formations* (London, forthcoming).

11 - See Wilhelm Reich, *The Mass Psychology of Fascism* (Harmondsworth, 1975); Herbert Marcuse, *Eros and Civilization* (London, 1956), and *One - Dimensional Man* (London, 1958). See also Theodor Adorno et al., *The Authoritarian Personality* (New York, 1950), and for accounts of Adorno and the Frankfurt School, Martin Jay, *The Dialectical Imagination* (Boston, 1973), Gillian Rose, *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor Adorno* (London, 1978), and Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectic* (Hassocks, 1977).

Conclusion: Political Criticism

1 - See my *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism* (London, 1981), Part 2, chapter 2, 'A Small History of Rhetoric'.

2 - Walter Benjamin, 'Eduard Fuchs, Collector and Historian', in *One-Way Street and other Writings* (London, 1979), p. 359.

3 - See Raymond Williams, *Communications* (London, 1962), for some interesting practical proposals in this respect.

4 - See *The Republic of Letters: Working Class Writing and Local Publishing* (Comedia Publishing Group, 9 Poland Street, London W1 3DG).



4 - *Post - Structuralism.*

1 - See Roland Barthes, 'The Death of the Author', in Stephen Heath (ed.), *Image-Music - Text : Roland, Barthes* (London, 1977). This volume also contains Barthes's 'Introduction to the Structural Analysis of Narrative'.

2 - See 'From Work in Text', in *Image - Music - Text : Roland Barthes*.

3 - Something of this concern with the simultaneous urgency and 'impossibility' of meaning in literature marks the work of the French critic Maurice Blanchot, though he is not to be seen as a post-structuralist. See the selection of his essays edited by Gabriel Josipovici, *The Siren's Song* (Brighton, 1982).

4 - Phillippe Lacoue - Labarthe and Jean - Luc Nancy (eds.), *Les fins de l'homme* (Paris, 1981), pp. 526 - 9.

5 - *Psychoanalysis*

1 - See, for example, Kate Millett, *Sexual Politics* (London, 1971); but see also, for a feminist defence of Freud, Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* (Harmondsworth, 1975).

2 - See her *Love, Guilt and Reparation and Other Works, 1921 - 1945* (London, 1975).

3 - See the film journal *Screen*, published in London by the Society for Education in Film and Television, for some valuable analysis of this kind. See also Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema* (London, 1982).

4 - *The Forked Flame : A Study of D.H. Lawrence* (London, 1968), P. 43.

5 - See Freud's essay 'Creative Writers and Day - Dreaming', in James Strachey (ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (London, 1953 - 73), vol. IX.

6 - For a Marxist application of Freudian dream theory to the

9 - See T.A. van Dijk, *Some Aspects of Textual Grammars : A Study in Theoretical Linguistics and poetics* (The Hague, 1972).

3 - *Structuralism and Semiotics*

1 - *Anatomy of Criticism* (New York, 1967), p. 122.

2 - *The prison-House of Language* (Princeton, NJ, 1972), p. vii.

3 - See 'Closing Statement : Linguistics and poetics', in Thomas A. Sebeok (ed.). *Style in Language* (Cambridge, Mass., 1960).

4 - *ibid.*, p. 358.

5 - See 'Two aspects of language and two types of aphasic disturbances', in Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language* (The Hague, 1956).

6 - See Benedetto Croce, *Aesthetic* (New York, 1966); Erich Auerbach, *Mimesis* (Princeton, NJ, 1971); E.R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (London, 1979); Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History* (Princeton, NJ, 1954); René Wellek, *A History of Modern Criticism 1950 - 1950* (London, 1966).

7 - See his *Problems in General Linguistics* (Miami, 1971).

8 - See Michael Lane (ed.), *Structuralism : A Reader* (London, 1970).

9 - See Jacques Ehrmann, *Structuralism* (New York, 1970).

10 - See Michel pècheux, *Language, Semantics and Ideology* (London, 1981); Roger Fowler, *Literature as Social Discourse* (London, 1981); Gunter Kress and Robert Hodge, *Language as Ideology* (London, 1979); M.A.K. Halliday, *Language as Social Semiotic* (London, 1978).

11 - See Jacques Derrida, 'Limited Inc', *Glyph 2* (Baltimore and London, 1977).

12 - See Richard Ohmann, 'Speech Acts and the Definition of Literature', *Philosophy and Rhetoric* 4 (1971).

13 - See Simon Clarke, *The Foundations of Structuralism* (Brighton, 1981), p. 46.

14 - *The Pursuit of Signs* (London, 1981), p.5.

- 26 - See 'The Intentional Fallacy' and 'The Affective Fallacy', in W.K. Wimsatt and Monroe Beardsley, *The Verbal Icon* (New York, 1958).
- 27 - See Richard Ohmann, *English in America* (New York, 1976), chapter 4.
- 28 - *The Well Wrought Urn* (London, 1949), p. 189.
- 29 - *The New Criticism* (Norfolk, Conn., 1941), p. 54.
- 30 - *Seven Types of Ambiguity* (Harmondsworth, 1965), p.I.
- 31 - See Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism* (London, 1978), pp. 99 - 100.

2 Phenomenology, Hermeneutics, Reception Theory

- 1 - There is a difference here, however : Husserl, hoping to isolate the 'pure' sign, bracketed off its phonic and graphic properties, just the material qualities on which the Formalists focused.
- 2 - *The Idea of Phenomenology* (The Hague, 1964), p. 31.
- 3 - See Jacques Derrida, *Speech and Phenomena* (Evanston, Ill., 1973).
- 4 - See Richard E. Palmer, *Hermeneutics* (Evanston, Ill., 1969). Other works in the tradition of hermeneutical phenomenology are Jean - Paul Sartre, *Being and Nothingness* (New York, 1956), Maurice Merleau-Ponty, *phenomenology of perception* (London, 1962) and Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy* (New Haven, Conn., and London, 1970) and *Hermeneutics and the Human Sciences* (Cambridge, 1981).
- 5 - *Wahrheit und Methode* (Tubingen, 1960), p. 291.
- 6 - Quoted by Frank Lentricchia, *After The New Criticism* (Chicago, 1980), P. 153.
- 7 - See Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (London, 1978), esp. Part I.
- 8 - See Mary Hesse, *Revolutions and Reconstructions in the Philosophy of Science* (Brighton, 1980), esp. Part 2.

- 7 - *ibid.*, p. 26.
- 8 - George Sampson, *English for the English* (1921), quoted by Baldick, 'The Social Mission of English Studies', p. 153.
- 9 - H.G. Robinson, 'On the Use of English Classical Literature in the Work of Education', *Macmillan's Magazine* 11 (1860); quoted by Baldick, 'The Social Mission of English Studies', P. 103.
- 10 - J.C. Collins, *The Study of English Literature* (1891), quoted by Baldick, 'The Social Mission of English Studies', p. 100.
- 11 - See Lionel Gossman, 'Literature and Education', *New Literary History*, vol. XIII, no. 2, Winter 1982, pp. 341 - 71. See also D.J. Palmer, *The Rise of English Studies* (London, 1965).
- 12 - Quoted by Gossman, 'Literature and Education', pp. 341 - 2.
- 13 - See Baldick, 'The Social Mission of English Studies', pp. 108 - 11.
- 14 - See *ibid.*, pp. 117 - 23.
- 15 - See Francis Mulhern, *The Moment of 'Scrutiny'* (London, 1979), pp. 20 - 2.
- 16 - See Iain Wright, 'F.R. Leavis, the Scrutiny movement and the Crisis', in Jon Clarke *et al.* (eds.), *Culture and Crisis in Britain in the Thirties* (London, 1979), p. 48.
- 17 - See *The Country and the City* (London, 1973), pp. 9 - 12.
- 18 - See Gabriel Pearson, 'Eliot : an American use of symbolism', in Graham Martin (ed.), *Eliot in Perspective* (London, 1970), pp. 97 - 100.
- 19 - Graham Martin, Introduction, *ibid.*, p. 22.
- 20 - See 'Tradition and the Individual Talent', in T.S. Eliot, *Selected Essays* (London, 1963).
- 21 - 'The Metaphysical Poets, *ibid.*, p. 290.
- 22 - 'Ben Jonson', p. 155.
- 23 - *Science and poetry* (London, 1926), pp. 82 - 3.
- 24 - *Principles of Literary Criticism* (London, 1963), p. 32.
- 25 - *ibid.*, p. 62.

Notes

Introduction : What is Literature?

- 1 - See M.I. Steblin - Kamenskij, *The Saga Mind* (Odense, 1973).
- 2 - See Lennard J. Davis, 'A Social History of Fact and Fiction : Authorial Disavowal in the Early English Novel', in Edward W. Said (ed.), *Literature and Society* (Baltimore and London, 1980).
- 3 - *The Theory of Literary Criticism : A Logical Analysis* (Berkeley, 1974), pp. 37 - 42.

1 - *The Rise of English*

- 1 - See E.P. Thompson, *The Making of the English Working Class* (London, 1963), and E.J. Hobsbawm, *The Age of Revolution* (London, 1977).
- 2 - See Raymond Williams, *Culture and Society 1780 - 1950* (London, 1958), esp. chapter 2, 'The Romantic Artist'.
- 3 - See Jane P. Tompkins, 'The Reader in History : The Changing Shape of Literary Response', in Jane P. Tompkins (ed.), *Reader - Response Criticism* (Baltimore and London, 1980).
- 4 - See Frank Kermode, *The Romantic Image* (London, 1957).
- 5 - Quoted by Chris Baldick, 'The Social Mission of English Studies (unpublished D. Phil thesis, Oxford 1981), p. 156. I am considerably indebted to this excellent study, to be published as *The Social Mission of English Criticism* (Oxford, 1983).
- 6 - 'The Popular Education of France', in *Democratic Education*, ed. R.H. Super (Ann Arbor, 1962), p. 22.

هذا الكتاب

إذا كان الأدب هو الكتابة الإبداعية أو التخيلية التي تحظى باهتمام
لقراء لما فيها من متعة عقلية وروحية خاصة ، فإن فلاسفة الأدب ونقاد
لا يتوقفون عن قدح اتهامهم لوضع المناهج والنظريات التي تبحث في
تقييمية التعامل مع النصوص الأدبية

وفي هذا السياق نقدم للمناقد الانجليزى الشهير تيرى إيجلتون أحدث
كتبه ، مقدمة في نظرية الأدب ، ليطلعنا القارئ العربى في نفس الوقت
لذى تقرأه كل الأوساط الثقافية النشطة في العالم ، وهو يعد أهم
ما صدر في مجال الفكر النقدي خلال العقد الأخير ، وقد حرص فيه المؤلف
على اختصار أبرز المناهج النقدية والفكرية المعروفة والمؤثرة

إننا إذ نبدى قدراً غير يسير من الحذر إزاء النظريات النقدية الحديثة
التي تتعاقب موجة في إثر موجة ، بصورة لا تفضى إلا إلى التشتت
والفوضى بل إلى التوقف أحياناً ، وخاصة مع محاولات البعض
ـ ولعاب الوافد واعتماداً عليه ـ تطبيقه على نصوص أدبية نسات في
ظروف إجتماعية وتاريخية متباينة ، فإننا لا نجد عصابة أن تكون في
مطلبة من يقدمون الفكر الجديد ، عربياً كان أو أجنبياً ، وألمر بعضنا
لذوق الأدبي والحسن النقدي الحي

Bibliotheca Alexandrina



0497796

